FORUM

12
1955-56

English Summary

Form and content

page 393

by A. Romein-Verschoor

Nature does not confront us with the dualism of form and content. We are pleased or displeased with the shape of flowers or crystals as pure shapes. When we say that Cape Guardafui has the shape of a lion couchant, we are concerned with an association of ideas based on coincidence.

Whether or not "creation" as a whole is purposeful and rational is a problem which has given rise to many conflicting opinions. To some creation is a revelation, to others it is a meaningless interplay of "material" forces. Philosophy has not been able to solve this important riddle.

Human creations, however, belong to a totally different order. By them "homo faber" distinguishes himself from other living beings. In all human creations, including certain primitive forms of art, form is always subjected to function. In non-primitive art, form becomes a medium of expression. The latter implies a struggle to achieve harmony between form and content. Primitive art constitutes a higher form of functionalism. When primitive man depicts a dying animal, he uses magical means to achieve a practical end: the picture will further the actual killing. Modern man has not outgrown this magical stage - a stage which has been named the pre-philosophical stage (H. Frankfort: Before philosophy; Pelican Books). Modern psychological research has sufficiently proved this. Although cave-paintings of Altamira, ancient Egyptian art or buildings and temples, such as those of Angkor Vat or Borobudur may mainly appeal to our sense of beauty, they certainly were more than mere beautiful creations to those by whom they were built. We are pleased by their outward shapes, but we are no longer receptive to their religious or magical "content". This also applies to our medieval cathedrals. In the course of history the magical and religious content of our creations was replaced by less lofty ideas but content still prevailed. Towards the end of the XIX-th century the "l'art pour l'art" movement reveals a complete break with the past. By distinguishing form and content we create a great deal of uncertainty. In living organisms form and function are unseparable. Can this also be said of human creations? Only in the greatest works of art has such harmonious unity been achieved. Hidden, under the superficial complexities of reason, lies the sense of unity between man and nature of a pre-philosophical age. Present-day art seems to be based on the consequent refutation of dethroned reason and tries to find inspiration in primitive art in order to achieve a new unity of content and form. Content together with form are born out of the unconscious without the mediation of reason or rather can only be born out of the unconscious when reason does not interfere.

Every hew movement, however revolutionary it may appear, appeals to certain historical predecessors. In connection with modern art we hear the names of Hieronymus Bosch, Pieter Breughel, Goya and Blake etc. etc. As to Bosch and Breughel, there is little doubt that they were not understood by their contemporaries.

The author continues to remark that it has also been expected of her to formulate her views as to the possible future development of the subject discussed. When one does not agree with the present state of affairs, one often hears the remark: "would you then prefer to return to . . ." and I usually reply that I am too historically minded to wish for such a thing to happen. She then continues to remark that one cannot simply do away with reason and start thinking as our pre-philosophical ancestors did. A great artist is never handicapped by his reason, he simply reaches through it in order to attain the rich sources of the unconscious. She does not believe in modern irrational art because it can no longer make use of commonly understood symbols such as are applied in real primitive art.

Irrationality also contains a danger. Irrationality of the early twenties in Germany found its political form between 1930 and 1940. This is not meant to be a prophesy. It is no more than a warning. Man can but continue to create harmony between form and content with the means of his own time.

Résumé français

Forme et contenu

page 393

par A. Romein-Verschoor

La nature ne nous confronte pas avec le problème du dualisme de la forme et du contenu. La forme et la couleur des fleurs et des cristaux nous plait tout court. Quand nous disons que Cape Guardafui possède la forme d'un lion couché, ce n'est qu'une association basée sur une coïncidence.

A quel point la „Création" est vide de sens ou non, est un problème, dont un grand nombre de questions contradictoires ont issues. Il y a de gens, qui sont d'avis que la Création est une révélation, autres sont d'avis qu'elle n'est qu'un jeu des forces matérielles. La philosophie n'a pas réussi à y trouver une solution satisfaisante.

La création humaine, au contraire, est une chose bien différente. Par ses créations l'„homo faber" se distingue des autres créatures vivantes. Dans toute création humaine, y compris les arts primitifs, la forme est toujours subordonnée à la fonction. Dans les arts non-primitifs, la forme est un moyen d'expression, ce qui implique un „effort" pour atteindre à l'harmonie entre la forme et le contenu. L'art primitif est une forme élevée du fonctionalisme. L'homme primitif en dessinant un animal mourant, se sert de moyens magiques pour arriver à un but pratique: son dessin lui aidera a tuer l'animal en question pendant la chasse. L'homme moderne a refoulé cette attitude magique, cette étappe „préphilosophique". (H. Frankfort: Before philosophy, Pelican Book). La psychologie moderne l'a suffisamment prouvé. Quoique les peintures d'Altamira, l'art égyptien, les temples d'Ankor Vat ou Borobudur nous enchantent à cause de leur beauté, ils avaient une signification beaucoup plus profonde pour leurs constructeurs. Nous ne sommes plus sensibles à leur sens ou à leur contenu religieux ou magique. Cela s'applique aussi à nos cathédrales du moyen-âge. A travers les temps, le contenu religieux ou magique de nos créations a été remplacé par des idées moins élevées, mais le „contenu" prévalait. A la fin du XIXe siècle, la conception de „l'art pour l'art" signifait une rupture avec le passé.

En distinguant la forme et le contenu nous avons causé beaucoup d'incertitude. Dans les organismes vivants, la forme et la fonction sont toujours inséparables. Est-ce-que cela s'applique aussi aux créations humaines? La création d'une telle harmonie n'est que le privilège des artistes les plus grands. Au-dessous des constructions superficielles de la raison se cache la connaissance intuitive de l'unité de l'homme et de la nature.

L'art contemporain semble être basé sur l'abnégation conséquente de la raison et l'art primitif est devenu une nouvelle source d'inspiration pour atteindre à une nouvelle harmonie de la forme et du contenu. Le contenu aussi bien que la forme naissent dans l'inconscient sans l'intervention de la raison. Chaque mouvement nouveau s'y rapporte par les prédécesseurs historiques. L'art moderne est toujours lié à Hieronymus Bosch, Pieter Breughel, Goya et William Blake. Cependant Bosch et Breughel étaient bien compris par leurs contemporains.

L'auteur continue à remarquer qu'il n'est pas possible de prédire le développement future. Quand on ne s'accorde pas à l'état présent des choses, on me demande souvent: „Mais que voulez-vous alors, . . . que nous retournions à . . . . .".Alors je réponds que mon attitude historique ne me permet pas de désirer une telle chose. Cependant, il est impossible de renier la raison et de retourner à l'âge pré-philosophique. L'artiste véritable n'est jamais contrecarré par sa raison, quand il cherche à atteindre aux riches ressources de l'inconscient. L'auteur ne s'accorde pas avec l'art irrationnel, parcequ'un tel art ne se sert plus de symboles communs, connus dans l'art primitif.

En outre, une attitude irrationnelle contient un danger. L'attitude irrationnelle de 1920 en Allemagne a eu des conséquences politiques entre 1930 et 1940. Cela n'est pas une prédiction. Ce n'est qu'un avertissement. L'homme continuera à créer de l'harmonie entre la forme et le contenu avec les moyens à sa disposition.

Zusammenfassung

Form und Inhalt

Seite 393

von Dr A. Romein-Verschoor

Die Natur konfrontiert uns nicht mit einem Dualismus von Form und Inhalt. Die verschiedenartigen Formen von Blumen und Kristallen können uns lauter als Form erfreuen. Wenn wir sagen, dass das Kap Guardafui die Form eines liegenden Löwen hat, dann handelt es sich hier um Gedankenverbindungen, die sich auf Uebereinstimmung gründen.

Ist nun die Schöpfung als Ganzes sinnvoll oder nicht? Dies ist eine Frage, die schon zu vielen sich widersprechenden Antworten geleitet hat. Für manche ist sie eine Offenbarung, für andere wiederum nur ein sinnloses Spiel der vielen Naturkräfte. Auch die Philosophie brachte keine befriedigende Lösung dieses Rätsels. Die menschlichen „Schöpfungen" jedoch sind von ganz anderer Art. Durch sie unterscheidet sich der „homo faber" von allen anderen lebenden Wesen. Bei allen menschlichen Schöpfungen, einschliesslich alter primitiver Kunstformen, ist die Form immer der Funktion untergeordnet. Bei der nicht-primitiven Kunst dient die Form als Ausdrucksmittel. Später strengt man sich an eine harmonische Uebereinstimmung von Form und Inhalt zu erreichen. Die primitive Kunst zeigt eine höhere Form der Zweckmässigkeit. Wenn der primitive Mensch ein sterbendes Tier zeichnete, bediente er sich eines magischen Mittels um ein praktisches Ziel zu erreichen: die Zeichnung soll ihm helfen ein Tier auf der Jagd zu töten.

Der moderne Mensch ist diesem magischen Stadium noch nicht entwachsen- einem Stadium, das wir das prä-philosophische Stadium nennen. (H. Frankfort: Before Philisophy; Pelican Book). Moderne philosophische Untersuchungen haben dies deutlich bewiesen. Die Schönheit der Höhlenbemalungen von Altamira, der alt-ägyptischen Kunst, der Tempel von Angkor Vat und Borobudur entzückt uns heute noch. Aber für den damaligen Maler und Erbauer bedeuteten sie mehr als nur eine schöne Form, deren wir uns heute noch erfreuen können. Aber für die magischen oder religiösen Gefühle, die sie ausdrückten, sind wir nicht mehr empfänglich. Genau so ist es mit den Kirchen des Mittelalters. Im Lauf der Zeit wurde der magische und religiöse Inhalt unserer Schöpfungen durch weniger erhabene Ideale ersetzt, aber immer noch präváliert der Inhalt. Die Bewegung „l'art pour l'art" am Ende des 19. Jahrhunderts offenbarte einen totalen Bruch mit der Vergangenheit. Durch die Trennung von Form und Inhalt verursachten wir eine grosse Unsicherheit. Form und Inhalt sind beim lebendigen Organismus nicht zu trennen. Gilt dies auch für die menschlichen Schöpfungen? Nur bei den allergrössten Kunstwerken wird eine harmonische Einheit erreicht. Unter einer Schicht oberflächlicher Vernunftsbegriffe liegt das intuitive Wissen der prä-philosophischen Zeit um eine Einheit von Mensch und Natur versteckt. Die moderne Kunst gründet sich scheinbar auf eine konsequente Widerlegung der Vernunft. Sie versucht neue Inspiration bei der primitiven Kunst zu finden um dadurch eine neue Einheit von Form und Inhalt zu erreichen. Inhalt sowie Form entstehen unbewusst, ohne Hilfe der Vernunft, noch stärker ausgedrückt: sie können nur im Unterbewusstsein ohne jegliche Dazwischenkunft der Vernunft entstehen.

Jede neue Bewegung, auch scheint sie noch so revolutionär zu sein, ist nie vollkommen neu. Zusammen mit der modernen Kunst hören wir die Namen von Hieronymus Bosch, Pieter Breughel, Goya, Blake u.s.w. Bosch und Breughel wurden ungezweifelt von ihren Zeitgenossen begriffen.

Der Autor fährt fort mit der Bemerkung, dass man gern ihre Meinung über die zukünftige Entwicklung auf diesem Gebiet hören wolle. Wenn man mit dem heutigen Stand nicht einverstanden ist, hört man oft die Frage: „Wollen Sie denn zurück zu . . . . .?" Meistens antworte ich dann, dass ich zu historisch denke um ein Zurückgreifen herbeizuwünschen. Aber inzwischen ist es unmöglich die Vernunft zu verleugnen oder um genau so wie unsere prä-philosophischen Vorfahren zu denken. Ein wirklich grosser Künstler wird nie durch seine Vernunft gehindert, er reicht quer durch sie hin ins Unterbewusstsein.

Der Autor glaubt nicht in eine irrationelle Kunst, da sich diese nicht mehr der gemeinschaftlichen Symbole einer wahren primitiven

Sharp contrasts in the reconstruction of Cologne

page 401

by Marius van Beek

The reconstruction of Cologne reveals many possibilities within the field of urbanism and architecture. Although disappointing when viewed as a whole, there are a few buildings well worth mentioning: the "Kaufhof" building of Wunderlich and Klüser and the "Gürzenich-Haus" of Rudolf Schwarz.

Rudolf Schwarz, well-known during the early twenties because of his "Leichnamskirche" with windows designed by Heinrich Campendonc, was appointed town-architect of Cologne after the war. It was his task to create some order out of the gigantic chaos of the extensive ruins. One gets the impression that the main task of present-day architects consists in solving traffic problems. Schwarz began by creating large concentric highways in and around the town. Very little was left of the old cultural center of Cologne. Cologne was famous because of its romanesque churches. Five of them are now being restored. The fact that the débris of the old houses which surrounded them have been cleared away, gives them a new peculiar charm. The newly erected large commercial or administrative buildings now surrounding them, are of a rigid and businesslike design. Most of them clearly reveal the hasty way in which they have been erected. The "Gürzenich Haus" will be used for municipal receptions, concerts and banquets. The author greatly admires the elegance and reserve of this representative building. The original building was almost entirely destroyed during the war. The spatial qualities of Schwarz's interior are most excellent. The ceiling of the main hall possesses exceptional acoustic possibilities. Schwarz's most important creation is undoubtedly the staircase-hall.

Those who admire the metamorphosis of German post-war architecture will no doubt be interested in the great palace of concrete, aluminium and glass designed by Wunderlich and Klüser. The main building consists of eight floors and has a length of 94 meters. The wings are lower, but very impressing. The marked vertical accents of the building are horizontally crossed by green strokes of glass which heighten its transparency. The whole building is air-conditioned.

Technical Center at Wageningen

page 411

by H. Lammers

The town of Wageningen has grown considerably during the past 25 years. The agricultural university needs more and more space and has been expanding correspondingly. This also applies to other institutes which are in some way or another related to this university and even to certain factories.

The Technical Center at Wageningen is one of such buildings. Its architecture and organization are clear simple and straightforward. The situation is somewhat bear, but future developments will probably constitute an improvement. The materials consist of light violet-brown brick, concrete, green-grey quartzite and the window-panes are white.

Followers and imitators

page 416

by R. Blijstra

Architecture is by nature an art, governed and limited by its means and functions. As a result architects are apt to influence each other. Formerly such influences were accepted, not condemned and during the XIXth century a good imitation of bygone styles was even considered good taste. New materials and building methods made possible new conceptions of building. Consequently imitation was condemned. Condemnation of imitation has lead to an ever increasing struggle for originality. The question remains, whether a reasonably good imitation, is not to be preferred to some crazy outburst of originality. Seen from this point of view the author accepts the buildings of Mikelian, although they are closely related to the art of Perret.

Les grands contrastes de la reconstruction de Cologne

page 401

par Marius van Beek

La reconstruction de Cologne démontre maintes possibilités dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme. Quoiqu'en général cette reconstruction nous désappointe, on y trouve certains bâtiments assez intéressants: le bâtiment ,,Kaufhof" par Wunderlich et Klüser et la maison ,,Gürzenich" de Rudolph Schwarz. Rudolf Schwarz était célèbre en 1922 à cause de son ,,Leichnamskirche" dont les fenêtres ont été dessinées par Campendonc. Il est devenu architecte municipal de Cologne après la guerre. Sa tâche était de créér de l'ordre dans le désordre gigantesque des ruines.

On a l'impression que la tâche principale des architectes de nos jours consiste à trouver une solution aux problèmes de circulation.

Schwarz commençait à créér de grandes rues concentriques autour du vieux centre. Cologne était surtout célèbre par ses belles églises romanes. Le vieux centre avait été presque tout à fait détruit. Cinq églises romanes ont été restaurées. Les ruïnes des vieilles maisons dans les environs ont été éloignées. Les nouveaux bâtiments larges révèlent un style rigide et ,,businesslike". En outre on voit qu'ils ont été batis en hâte.

La maison ,,Gürzenich" sera usée comme centre municipal de réception, pour les concerts etc etc. L'auteur admire l'élégance et la simplicité de ce bâtiment représentatif. Le bâtiment original était presqu'entièrement détruit pendant la guerre. L'intérieur du bâtiment est un chef-d'oeuvre. Le plafond possède des qualités acoustiques exceptionnelles, mais la création principale de Schwarz est sans doûte la cage de l'escalier.

Ceux qui admirent l'architecture allemande d'aprés-guerre, aimeront sans doûte les grands magasins de béton, d'aluminium et de verre, projetés par Wunderlich et Klüser. Le bâtiment principal a huit étages et une longueur de 94 mètres. Les ailes sont moins hautes, mais très imposantes. Les accents verticaux du bâtiment sont croisés par des bandes vertes de verre qui augmentent la translucidité. Le bâtiment entier est ,,air-conditioned".

Le centre technique à Wageningen

page 411

par H. Lammers

La ville de Wageningen a montrée une extension considérable pendant les dernières décades.

L'extension de l'université d'agriculture à exigé beaucoup d'espace. Cela s'applique aussi aux institutions se rattachant à l'université et à quelques usines.

Le centre technique à Wageningen est un tel bâtiment. Le style du bâtiment est simple. Les environs sont un peu dénudés, mais sans doûte les extensions futures les amélioreront. Les matériaux consistent de béton, de quartzite bleu-vert et de brique claire. Les rebords sont blancs.

Disciple et imitateur

page 416

par R. Blijstra

L'architecture est un art gouverné et limité par sa fonction et ses moyens. Conséquemment il arrive, que les architectes s'influencent mutuellement.

Autrefois on trouvait cela naturel et pendant le XIXe siècle l'imitation d'un style ancien était même en vogue. A la suite de l'emploi de matériaux nouveaux et de nouvelles methodes de construction on arrivait à de nouvelles conceptions architecturales. L'imitation était condamnée et ,,l'originalité" prenait sa place. Cependant on se demande si une bonne imitation n'est pas préférable à une explosion d'originalité. Quoiqu' il soit relié à Perret, dans le sens mentionné ci-dessus, l'auteur admire l'oeuvre de Mikelian.

Kunst bedienen kann. Auch steckt im Irrationalismus eine grosse Gefahr. In Deutschland erhielt der Irrationalismus der zwanziger Jahre zwischen 1930 und 1940 seine politische Form. Dies soll keine Vorhersage, sondern nur eine Warnung sein. Der mensch wird fortfahren mit den Mitteln, die seine Zeit ihm bietet eine Harmonie von Form und Inhalt zu erschaffen.

Schroffe Gegensätze beim Wiederaufbau Kölns

Seite 401

von Marius van Beek

Der Wiederaufbau Kölns zeigt auf dem Gebiet von Architektur und Städtebau viele Perspektive. Obwohl uns der Wiederaufbau im grossen und ganzen enttäuscht, sind doch einige Gebäude lobend zu erwähnen: der ,,Kaufhof" von Wunderlich und Klüser und das ,,Gürzenich-Haus" von Rudolf Schwarz. Rudolf Schwarz wurde in den zwanziger Jahren als Architekt der ,,Leichnamskirche" (Fensterenwürfe von Heinrich Campendonc) bekannt. Nach dem Krieg wurde er zum Stadtsarchitekten Kölns ernannt. Seine Aufgabe war es, in dem riesigen Ruinenfeld der Stadt einigermassen Ordnung zu schaffen. Man erhält den Eindruck, dass ein Architekt heutzutage mehr verkehrstechnische als architektonische Probleme zu lösen hat. Schwarz begann mit der Anlage breiter, konzentrischer Strassen in und rundum der Stadt. Vom alten Kulturzentrum Köln, dessen romanische Kirchen besonders berühmt waren, blieb nach dem Krieg nicht mehr viel übrig. Fünf dieser Kirchen werden gerade restauriert. Die sie umringenden Häuserruinen wurden entfernt, wodurch die Architektur der Kirchen einen neuen und ganz besonderen Reiz erhielt. Die neuerrichteten grossen Handels- und Verwaltungsgebäude machen einen strengen und geschäftsmässigen Eindruck und viele zeigen die Eile womit sie gebaut wurden. Das ,,Gürzenich-Haus" wird zu städtischen Empfängen und Banketten, sowie zu Konzertausführungen benützt. Der Autor bewundert die Eleganz und Schlichtheit des repräsentativen Gebäudes. Das alte ,,Gürzenich-Haus" wurde während des Krieges beinahe vollkommen zerstört. Das Innere des neuen Gebäudes ist ein Meisterwerk von Schwarz. Die Decke des grossen Musiksaales besitzt aussergewöhnliche akustische Qualitäten. Zweifellos ist das Treppenhaus die Krönung seines Werkes.

Wer die Metamorphose der deutschen Nachkriegsarchitektur schätzt, wird sich sicherlich auch für den grossen Palast aus Beton, Aluminium und Glas (Entwurf von Wunderlich und Klüser) interessieren. Das Hauptgebäude besteht aus acht Stockwerken und is 94 m lang. Die Seitenflügel sind nicht so hoch, imponieren aber trotzdem. Die vertikalen Akzente des Gebäudes werden horizontal von grünen Glasstreifen durchschnitten. Letztere betonen das Transparente der Architektur. Das Gebäude ist mit einer Klimaanlage ausgestattet.

Zentrum Technik in Wageningen

Seite 411

von Ir H. Lammers

Während der letzten 25 Jahre hat sich Wageningen stark vergrössert. Die Landwirtschaftshochschule benötigte stets mehr Raum. Dasselbe gilt auch für Industrien und Institute, die in irgendwelchen Beziehungen zur Hochschule stehen. Das ,,Zentrum Technik" in Wageningen ist eines der soeben erwähnten Gebäude. Seine Architektur ist klar, einfach und übersichtlich. Leider ist seine Umgebung noch ziemlich kahl, aber die zukünftige Entwicklung wird hierin bestimmt Verbesserung bringen. Als Baustoffe wurden helle violet-braune Backsteine und grün-graues Kwartsit verwendet. Die Fensterrahmen sind weiss.

Nachfolger und Nachahmer

Seite 416

von R. Blijstra

Architektur ist eine Kunst, die durch Funktion und Mittel beherrscht und begrenzt wird. Daraus folgt, dass sich die Architekten gegenseitig beeinflussen. Früher akzeptierte man dies ohne weiteres. Im 19. Jahrhundert galt eine gute Imitation eines alten Stiles als Qualität eines Bauwerks. Neues Material und neue Konstruktionsmethoden schufen neue architektonische Auffassungen. Jetzt verwirft man den Eklektizismus. Man fordert nur Originalität. Aber ist eine gute Imitation nicht besser als manch dieser Ausbrüche allzu grosser Originalität? Aus diesem Gesichtspunkt kann der Autor die Häuserblöcke Mikelians schätzen, obgleich sie eine deutliche Verwandtschaft mit den Werken Perrets aufweisen

laandblad, opgericht door het Genootschap ,,Architectura
t Amicitia" in samenwerking met de Maatschappij tot Bevor-
ering der Bouwkunst, Bond van Nederlandsche Architecten,
. N. A. Orgaan van het Genootschap A. et A.

edactie Secretariaat: Mej. I. D. Foest, Keizersgracht 476,
msterdam-C., tel. 35375, aan wie alle voor de redactie
estemde stukken moeten worden gezonden

Jitgave en Administratie: G. VAN SAANE, Herengracht 406
msterdam-C. - Telefoon 36186 - Postrekening 681.31.

FORUM

maandblad voor architectuur en gebonden kunst

12

1955-56

Tiende jaargang No 12 februari 1956

nhoud van dit nummer:

)r A. Romein-Verschoor
Vorm en inhoud
Marius van Beek:
Scherpe contrasten bij nieuwbouw in Keulen
Ir H. Lammers:
Centrum ,,Techniek" Landbouwhogeschool Wageningen
R. Blijstra:
Navolging en nabootsing
KRONIEK
Samenvatting van de 11e Leergang A. et A. te Doorn op
25 en 26 februari 1956

Op de omslag:

Bekisting onderbouw ambachtsschool ,,Patrimonium"
Wibautstraat Amsterdam

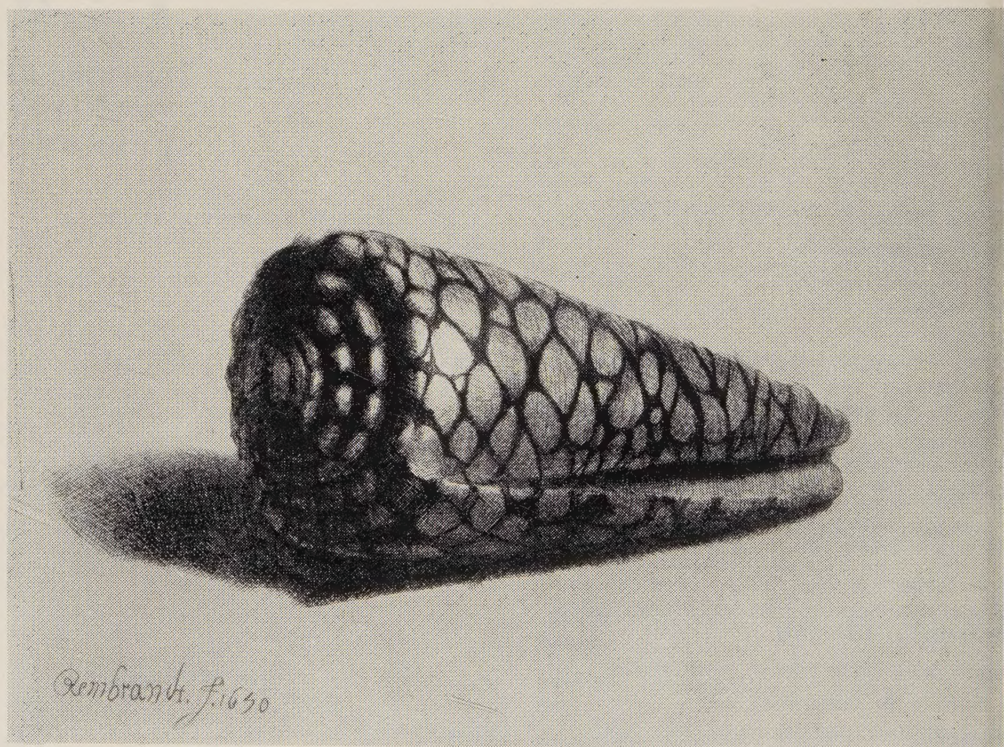
Typografische vormgeving: G. Boon, Arch.

De foto's in dit nummer zijn van:
Marius van Beek: pag. 400-406
Henri Delleuse: pag. 419 boven, 422 onder, 423
Photo M.R.U.: pag. 419 onder
André Pentinat: pag. 421, 422 boven, 424, 425
Rijksmuseum: pag. 392
de Sandalo: pag. 407-409
Jan Versnel: pag. 410-415

,,FORUM" verschijnt met 12 nummers per jaar

Abonnementsprijs *f* 24.— per jaar
franco per post bij vooruitbetaling te voldoen
Voor België Frs. 400.—

Prijs van dit nummer *f* 2.50/B.frs. 40.—



„de Schelp" Ets 1650
Reproductie op ware grootte

Vorm en inhoud*

Annie Romein-Verschoor

Aan onze beschouwing van de natuur — in tegenstelling met de weergave van onze indrukken ervan — komt geen vorm-inhoud-probleem te pas. Wel kunnen we zeggen dat b.v. een plant of een kristal mooi van vorm is, maar daarbij denken we niet aan een vorm-inhoud-relatie, nu voorlopig nog even helemaal daargelaten, wat we per definitie onder vorm en inhoud willen verstaan. Wanneer we van de inhoud van een schelp spreken of van een kokosnoot, dan is dat een vrij willekeurige splitsing tussen de harde en de weke delen van één organisch geheel naar analogie van vaatwerk, waar iets in opgeborgen kan worden.

Wij kunnen de vorm van een berg, een wolk of een stuk klei aftekenen; maar we noemen ze ook vormloos. En daarnaast zeggen we dat Kaap Guardafui de vorm van een liggende leeuw heeft of een wolk de vorm van een voortstormende ruiter. In het eerste geval is „vorm" gelijk aan een willekeurige contour, waardoor het wezen van het begrip „berg", „wolk" of „klei" op geen enkele wijze bepaald wordt, in het andere geval is het iets dat in een bepaalde relatie staat tot ons begrip: liggende leeuw of ruiter, maar wat ons over het begrip berg of wolk niets anders vertelt dan dat ze willekeurig, zij het dan niet volkomen willekeurig, van vorm zijn.

In Genesis staat dat op de zesde dag van de schepping „God zag, dat al wat hij gemaakt had zeer goed was". En eeuwen lang heeft de mens de volmaakte verschijningsvorm van die schepping bezongen. Terecht? De openlijke discussie daarover is van veel recenter datum en voor zeer velen nog altijd niet toelaatbaar. Maar dat kan een aantal vragen niet verdringen: bewonderen wij simpelweg, maar verder onnaspeurbaar, al wat in „de" natuur een van onze vijf zinnen aangenaam aandoet? Maar dan blijven we voor het raadsel staan dat niet alleen die natuur ook allerlei bergt, wat ons als afzichtelijk en weerzinwekkend aandoet, maar dat de waardering daarvan bovendien in de loop der jaren verschuift: er is een tijd geweest dat de mens voor het natuurschoon van de zee, van de eeuwige sneeuw of zelfs maar van de „woeste" Veluwe niet toegankelijk was.

Veel scherper ligt de tegenstelling tussen twee andere zienswijzen. Enerzijds de opvatting van wie de volmaakte zinrijkheid en doelmatigheid van de schepping, het ingenieuze van de organische bouw prijzen, zoals Jan Swammerdam, waar hij aan Thévenot schrijft: „Doorluchtig Heer, ik presenteer UEd alhier de Almaghtige Vinger GODS in de anatomie van een Luys, waarin Gij wonderen op wonderen opeen gestapeld sult vinden, en de Wijsheid Gods in een kleen puncte klaarlijk sien ten toon gestelt". Anderzijds zij, die dat niet kunnen rijmen met al wat zich naar menselijke logica als zinloos voordoet in de natuur, met verspilling van leven, met ziekte en dood, leed en pijn, gebrekkigheid en verwording en in 't kort met alles wat zich laat samenvatten in dat ene zinnetje van Multatuli: „Juicht het wormpje ook, pa?"

Filosofisch loopt deze vraag vast. We kunnen ons eraan onttrekken door ons doelmatigheidsbegrip als máár-menselijk aan een hogere zin te onderschikken, maar die zin moet dan per definitie voor de mens ondoorgrondelijk zijn. Iets anders is, dat we, juist vanuit de beperktheid van het menselijk constructief pogen bezien, steeds weer verbluft staan van de volkomen wederzijdse doordringing van vorm en inhoud, of wel van vorm en functie in al het organische. Iedere opgeloste stof kristalliseert uit in eigen vlakkenzônes. Men kan nooit zeggen of van een organisme vorm, wezen, inhoud of functie primair is, want dat alles is gelijkelijk bepaald door ieder element van zijn cellulaire bouw, van iedere celkern, chromosoom en de daarin kunstig geordende genen tot aan het samenspel van de kleinste deeltjes in de moleculaire en atoom-structuur.

In Genesis staat ook dat God de eerste mens schiep uit het stof van de aardbodem. Het is een naïef menselijke symboliek voor het ondoorgrondelijk scheppingsproces, waarbij het immers juist niet gaat om het vorm geven aan een amorfe massa materie, zoals wij mensen dat doen bij alles wat we maken, maar om een proces, waarbij vorm, inhoud en functie van de kiemcel af met elkaar verweven zijn.

Wanneer wij van menselijke „scheppingen" en van „creatief werk" spreken, dan moeten we in het oog houden dat we slechts een gelijkenis gebruiken om een heel ander proces aan te duiden, een maak- en niet een groei-proces, waarbij vorm en inhoud wel van de aanvang af verband houden en elkaar beinvloeden, maar niet met elkaar in harmonie zijn, eerder in een voortdurende worsteling. Wij zeggen wel dat een kunstwerk organisch gebouwd is, dat een bepaalde gedachte-inhoud er organisch in wordt uitgedrukt of dat een ontwerp in ons groeit, maar al ontlenen de beeldende kunst en de beeldspraak nog zoveel motieven aan de natuur, in het vorm-inhoud-probleem kan het Natura Artis Magistra ons geen weg wijzen.

Onder het menselijk scheppen kunnen we al die verrichtingen samenvatten, waarmee de mens zich als homo faber, als de makende mens, van alle andere levende wezens onderscheidt en dus geenszins uitsluitend

* Voordracht gehouden op de 11e leergang van A. et A. — 25 en 26 februari 1956 — te Doorn.

de kunst. Al wat de aarde aan plantaardig, dierlijk en mineraal materiaal oplevert, vormde en vormt h tot voedsel, dekking, wapens, gereedschap, enz. naar zijn eisen van doelmatigheid en naar zijn willekeur. Bleef het menselijk streven tot dat vorm geven aan een amorfe massa bepaald, — maar dat is noch in he heden, noch in het verleden, voor zover wij dat kennen, het geval — dan zou de vorm-inhoud-relatie i beginsel even simpel zijn als bij het spel van een kind, dat een inhoud van zand in een blikken vormpj drukt. Maar er is al dadelijk dit verschil dat het kind de keus heeft uit een stuk of zes vormpjes, d scheppende mens daarentegen over een eindeloze reeks variaties beschikt, terwijl bovendien zijn scheppin niet, als in de natuur van het allereerste begin af gedetermineerd is, maar hij onder het werk telkens op nieuw voor een keuze staat.

En daar komt nog iets bij: de inhoud van een menselijke schepping omvat altijd meer dan hout of klei o welk materiaal dan ook. De inhoud omvat een voorstelling, een denkbeeld, dat zijn eisen stelt aan d vormgeving. Eisen, die met doel en functie samenhangen, maar ook nog andere. Raken we hier, historisch gezien, aan de oorsprongen van de kunst? Al zouden de archaeologen de aardkorst binnenste buiten keren de eerste uiting van kunst zouden zij niet betrappen. En dat niet zozeer omdat die verre voorouders van ons een soort natuurlijk functionalisme zouden hebben gekend, een uit de doelmatigheid voortvloeiend artistieke vormgeving, maar omdat het artistieke voorlopig schuil ging in het magische, dat a.h.w. een hogere vorm van doelmatigheid was. Van de ornamentiek op hun gebruiksvoorwerpen weten wij niet wa puur speelse versiering, wat magisch zinvol was en hun rotstekeningen, hun plastieken, hun eerste poëzie waren allerminst vrije kunst, maar hebben waarschijnlijk vóór alles de bezwering van goden, vijanden en jachtbuit gediend. Zo komen we tot een magisch-esthetische inhoud, waartegenover de materiële inhoud van steen, klei, enz. als inhoud bijkomstig wordt en veeleer tot de vorm gaat behoren, in zoverre de vorm mede afhankelijk is van de structuur van die materialen en de keuze van die materialen mede dient om de magische inhoud vorm te geven.

Er is de laatste halve eeuw hier in het westen veel gedacht, gesproken en geschreven over primitieve kunst. Daar kwam veel begripsverwarring aan te pas en ook woordverwarring. Dat laatste is het minst storend. Want het is wel duidelijk dat wat wij b.v. de Vlaamse primitieven noemen, heel anders of eigen-lijk helemaal niet primitief is naast kindertekeningen of Afrikaanse negerkunst. De begripsverwarring is ernstiger. Niet alleen omdat de waanwijze westerling nog altijd rustig over primitief spreekt, wanneer het over oude cultuurvolken als Indiërs, Chinezen of Javanen gaat, maar ook omdat het voor ons heel moei-lijk is door te dringen in een wereld, waarin woorden en dingen bezield en magisch geladen zijn, waardoor inhoud en vorm, maar op een gans andere wijze dan in de natuur, elkaar volkomen doordringen, terwijl tegelijkertijd dezelfde inhoud in meer dan één verschijningsvorm kan optreden. Moeilijk te begrijpen; al zien we het dagelijks voor onze ogen in onze kinderen, al is er diep in ons allen een neerslag van over-gebleven. Voor een kind kan eenzelfde stuk hout een pop, een boot of een hond zijn en zijn hond ook weer geïncarneerd zijn in ieder ander voorwerp, ook al is hij, dank zij onze opvoeding, ieder ogenblik bereid de inhoud van deze vorm te verloochenen. Voor de mens, die leeft in wat Henri Frankfort het voor-philosophische tijdvak heeft genoemd *, is de rotstekening van een met pijlen doorboord hert een benadering van zijn doel dat hert te schieten. De godin Isis van de oude Egyptenaren was oorspronkelijk de vergoddelijkte troon, die de koning tot koning maakte, wanneer hij erop plaats nam. Vandaar werd ze de moeder-van-de-koning en vandaar de Grote Moeder, de Al-moeder. Maar tegelijkertijd blijft ze de troon en we zouden de voorstelling van de oude Egyptenaren wederrechtelijk aan de onze aanpassen, wanneer we de troon een symbool voor de godin zouden noemen.

Men heeft deze wijze van denken wel prelogisch genoemd. Henri Frankfort betoogt terecht dat het hier veeleer om een andere logica gaat, een subjectieve logica van de onmiddellijke waarneming, maar die niet minder naar een logische opeenvolging van oorzaken en gevolgen vraagt. Alleen: wij vragen naar Hoe, zij naar Wie. Als wij de zon zien opgaan, denken wij aan een — niet onmiddellijk waarneembaar — zonnestelsel, zij aan een god, die zijn zonnewagen langs het uitspansel drijft, maar ook hun antwoord is ten slotte het resultaat van het zoeken naar een — op een bepaalde manier logische — verklaring.

Waarom vertel ik U dit alles? Omdat in ons begrip van de relatie van vorm en inhoud al de ge-noemde voorstellingen zijn opgenomen van de volkomen rationele, die zegt dat de inhoud van het zand-vormpje zand is en van de oesterschelp een glibberig hapje, dat met citroen genoten wordt, tot de magische voorstellingen van het voorfilosofische denken met bovendien een sterke inslag van natuursymboliek.

Denk niet te gauw dat wij dat magisch-animistische denken te boven zijn en dat een bepaalde vorm voor ons slechts óf materiële, óf een bepaalde, begrips- en gevoelsmatig te benaderen, geestelijke inhoud heeft. Het dogma van de transsubstantiatie heeft zich door de eeuwen heen voor millioenen gelovigen ge-handhaafd. En u kent toch ook wel die dromen, waarbij een bepaald landschap doortrokken is van het wezen van een bepaalde persoon, of waarin uw buurman nog altijd de bioscoop-exploitant-van-hiernaast, maar tegelijk ook de prince-consort van Engeland is, zonder dat hij ooit met de Engelse koningin getrouwd

* H. Frankfort: Before philosophy. Pelican Book.

is. Welke voorstelling heeft de hedendaagse mens omtrent amuletten en relikwieën? Wat ziet de gelovige in het beeld, waarvoor hij offers aandraagt, biddend neerknielt en dat soms door zijn wraak wordt getroffen, wanneer zijn gebeden geen gehoor vinden? Waarom haalt de menigte het standbeeld van de ontluisterde held neer en slaat het aan gruizels? O doorpriemt de versmade geliefde de ogen op het portret van de trouweloze? Maar hebt u er uzelf nooit op betrapt dat u bepaalde oude fotootjes of brieven met onnodig venijnige rukjes verscheurde voor ze de prullemand in gingen?

Het probleem van vorm en inhoud is mij voorgelegd door een gezelschap van kunstenaars en ik kan me voorstellen dat er onder u zijn, die zich afvragen waar de kunst in mijn betoog blijft en of het daar bij de verhouding tussen inhoud en vorm niet allereerst om een esthetische norm gaat. Of misschien zelfs wel of men er niet helemaal naast is, zo gauw men over de inhoud van een kunstwerk spreekt. Nog daargelaten dat bij een kunst als de uwe, de architectuur, men altijd met een dubbele inhoud, de gedachtelijke en de ruimtelijke, heeft te rekenen.

Laat ik beginnen met daarop te antwoorden dat al die vragen alleen zin schijnen te hebben tegenover de kunst van het hier en nu, d.w.z. de moderne westerse wereld. Gaat het om alles wat we uit de menselijke produktie over de hele wereld in de laatste ca 2500 jaar kunst mogen noemen, dan kunnen we zeggen dat daarbij, als bij alle menselijke produktie de vorm ondergeschikt is aan inhoud en functie. Begrijpt u me goed: de prioriteit van de inhoud sluit een voortdurende wederzijdse beïnvloeding van vorm en inhoud tijdens het scheppingsproces niet uit.

Wij mogen de grotschilderingen van Altamira, de oud-Egyptische en -Mesopotamische kunst, de bouwwerken van Angkor Vat, Borobudur en nog zoveel andere vrijwel uitsluitend als schone vorm zien, voor de makers, hun tijdgenoten en eeuwenlang voor hun nazaten overwogen de magisch-religieuze inhoud en functie. Voor ons overweegt de schone vorm hier vooral, omdat de inhoud ons vaak ontgaat of niet meer aanspreekt. Maar we behoeven niet zo ver van huis of zo ver in het verleden terug te gaan om nog een soortgelijke houding te ontmoeten, die gemakkelijker voor ons toegankelijk is. Niet alleen in de donkere nissen van buddhistische of hindutempels, maar ook in Renaissance kerken in Italië b.v. zijn kunstwerken aangebracht, die voor het oog van de bezoeker alleen zichtbaar worden, wanneer wij later er een electrische verlichting in aanbrengen. Kennelijk dienden ze louter de verheerlijking en de „herbeibeschwörung" van het bovenaardse. Nog een ander voorbeeld: een bezoeker van Bali kocht voor weinig geld een mooi, maar verwaarloosd godenbeeld, waarmee kinderen op straat speelden. Toen hij naar de reden van die verwaarlozing vroeg, kreeg hij ten antwoord dat het niet voldaan had aan de intentie (een goede oogst of iets dergelijks), waarvoor het gemaakt en opgericht was.

Let ook op dit verschil: de moderne architect, die een kerk bouwt, stelt zich tot doel een bruikbare en waardige ruimte voor de eredienst van een bij benadering bepaalde gemeente. De middeleeuwse architect bouwde — met veel geringer technische en economische middelen! — een kathedraal, die in geen enkele relatie stond tot de zeer beperkte omvang van de burgerij. Want hij bouwde, precies als de bouwers van Angkor Vat e.t.q., vóór alles uit een magisch-religieus beginsel.

Naarmate de westerse kunst zich verder ontwikkelt en meer geseculariseerd wordt, zinkt het magische en het animistische meer naar de bodem van het bewustzijn, zonder ooit te verdwijnen. Maar de inhoud — nu een inhoud, waarin meer bewuste gevoels- en gedachte-elementen een rol spelen — blijft nog prevaleren. Nog ver in de XIXe eeuw zal iedere kunstenaar, naar een toelichting op zijn werk gevraagd, uitgaan van het gegeven en de inhoud. Het portret b.v., hoe ook geromantiseerd, blijft dienstbaar aan de opdracht van de gelijkenis. Het XVIIe-eeuws bijbels tafereel heeft, tegelijk met de magisch-religieuze, een meer rationele gevoelsinhoud — u zult het hoop ik met me eens zijn dat ratio en gevoel geen volstrekte tegenstelling vormen — een inhoud, waarin psychologie en menselijke verhoudingen een rol spelen. In het romantische schilderij gaan die menselijke verhoudingen nog sterker overwegen en krijgen vaak een sociale inslag, zo sterk zelfs, dat ze het picturale doorbreken en het schilderij al te zeer verhalend wordt.

We kunnen ons niet op zijwegen begeven en ons er in verdiepen, waardoor in dezelfde tijd ook de literatuur haar grenzen te buiten gaat en in de natuurbeschrijving b.v. al te picturaal wordt. De hele ontwikkeling ligt bij de literatuur enigszins anders, omdat ze hetzelfde instrument, de taal, gebruikt, die ook voor het algemeen menselijk onderling contact dient. Daardoor lag er vanouds een brede overgangsstrook tussen het pure utiliteitsgeschrift, wetenschappelijk of informatief, de eenvoudige mededeling enerzijds en de magisch-religieuze en lyrische poëzie anderzijds. Dat wil zeggen dat op die middenstrook, die de eigenlijke literatuur omvat in onze westerse wereld, de dienstbaarheid aan christendom en ethiek prevaleert. In zijn *„Apology for poetry"* van 1595 betoogt Philip Sydney dat het de taak van de dichter is zijn lezer de deugd voor te zetten „als een medicijn in kersen verstopt".

Ook voor de XVIIe eeuwse literaire wetgever Boileau is de vorm, hoe streng die ook wordt vastgelegd, ondergeschikt aan de inhoud:

Auteurs prêtez l'oreille à mes instructions,
voulez faire aimer vos riches fictions?
Qu'en savantes leçons votre muse fertile
partout joigne au plaisant le solide et l'utile.

Vanwaar nu komt in de XIXe eeuw de reactie, die zich verzet tegen een dienstbaarheid van de kunst aan een doel en een onafhankelijk nastreven van de schone vorm, het l'art pour l'art proclameert? Zo'n verandering komt altijd uit een heel complex van oorzaken voort, maar wij moeten ons hier tot een enkele hoofdlijn beperken en daardoor noodzakelijk een wat geschematiseerde voorstelling geven.

Men kan zeggen dat in de XVIIIe eeuw het knooppunt ligt van de secularisering van onze beschaving, d.w.z. dat dan de westerse mens zijn verantwoordelijkheid gaat voelen voor het lot van de mensheid en zijn beschaving en die niet langer op een hogere macht afwentelt. Dat betekent dat er een vloed van ethisch-sociale problemen ter discussie gesteld wordt, waarmee de kunst, en met name de literatuur door haar verwantschap met de zakelijke mededeling, a.h.w. overbelast wordt.

Goethe toonde daar begrip voor toen hij schreef: „Elk kunstwerk zal, wanneer het goed is, op het zedelijk wezen des mensen invloed oefenen, maar wanneer iemand een zedelijk doel van de kunst vordert, begrijpt hij niet dat hij de kunstenaar zijn handwerk bederft." En Shelley in zijn *„Defense of Poetry"* van 1820 verhief enerzijds de zedelijke invloed van de grote, waarachtige kunst, maar wees er anderzijds op dat zij „wier dichterlijk vermogen minder innig is, dikwijls iets zedelijks nagestreefd hebben, maar de invloed van hun poëzie was minder, naarmate zij meer nadrukkelijk aandrongen op dat doel".

Het zou ons al weer te ver voeren, wanneer wij wilden nagaan hoe sinds het midden van de XIXe eeuw ongeveer een kunst-om-de-kunst, met het hoofdaccent op de vorm, zich ontwikkelde naast een sterk sociale kunst (hoofdzakelijk van romans en grafiek), waarbij de inhoud overwoog. Laten we ons liever tot onze eigen tijd bepalen en nagaan hoe die fiere leuze van l'art pour l'art nu vrijwel overal als overwonnen geldt en de meest consequente producten ervan ons nu vaak wat bloedarm of rondweg leeg of zelfs belachelijk aandoen.

Wie van U bewust de periode van vóór de eerste wereldoorlog heeft meegemaakt, weet dat de verheerlijking van de vormschoonheid om zichzelfs wil, zich misschien nog het meest handhaafde, omdat men geen ander alternatief zag dan de als onartistiek verworpen gebondenheid van de tendenz-kunst. Dat laat zich het duidelijkst aan een voorbeeld demonstreren. Het werk van Gorter, die met de Mei van de ene dag op de andere onze meest gevierde dichter was geworden, wordt na zijn overgang tot het socialisme als tendenz-kunst door de kritiek verworpen of genegeerd. Omstreeks 1920 kon geen Amsterdamse boekhandelaar mij aan een exemplaar van „Pan" helpen, ja, men bestreed dat er zo iets bestond. Dat veranderde pas toen in de daarop volgende jaren dichters als Marsman nog heel andere kwaliteiten in Gorter ontdekten dan die van de propagandist.

De reactie op de geforceerde sereniteit van het l'art pour l'art, die in de verwilderde en verwarde tijd na de eerste wereldoorlog doorbrak, was geen simpele terugkeer tot de al te doelbewuste tendenz-kunst. En is geen terugkeer in de geschiedenis. Wel was het een verwerping van strakke vormen en tradities en een veelsoortige accentverschuiving naar de inhoud.

De schokkende ervaringen van de oorlog doen vooral in de literatuur de gedachte ontwaken dat een kunst om de kunst toch wel heel wereldvreemd is. Velen worden zich ervan bewust dat zij met het volkomen willekeurig stellen van de inhoud iets wezenlijks verloren hebben: een doel, een vaandel om te volgen, een veilig besef van saamhorigheid. Er breekt een grote nostalgie door naar „meevlammen in de grote gloed", een „verhevigde drang tot overgave" en Marsman schrijft:

De tijden zijn zwart.
Wij zijn eeuwen en eeuwen te laat geboren
in een mantel gehuld, door een
engel op weerlichte doortocht verloren,
en door een onuitroeibaar heimwee vervuld
den Koning te zien, voor wie ik had willen strijden,
schrijd ik naar den Dood —

En dit wat vage verlangen, meer naar de attributen van een doelbewust streven dan naar dat streven zelf krijgt in de 30'er jaren onder de druk van het fascisme een positieve inhoud. Ik herinner hier alleen maar aan figuren als Ter Braak en Du Perron en hun discussies over „vorm" en „vent". Maar er was meer wat in die na-oorlogse jaren een — zij het dan zeer vrije — vorm zocht. Met de l'art-pour-l'art-beweging — ik zeg niet daar*door*, want het is slechts een element uit een veel dieper grijpend proces — zijn wij ons bewust geworden van een verhouding, dan wel een tegenstelling tussen vorm en inhoud, wij zijn gaan onderscheiden, ja, soms gaan scheiden, wat niet scheidbaar is. Wij zeiden zoëven dat de verhouding tussen vorm en functie in de natuurlijke schepping, in het levend organisme, ons niets leert omtrent de vorm-inhoud-betrekking van de menselijke schepping. Hoogstens kan ze ons als gelijkenis en ter vergelijking dienen om ons begrip te verhelderen. Het levend organisme is een onscheidbaar geheel, we kunnen de elementen ervan onderscheiden, scheiden kunnen we ze alleen door sectie, d.w.z. als het wezenlijkste het leven er uit geweken is. Geldt dit voor de menselijke schepping ook? Neen. We kunnen wel bij wijze van beeldspraak zeggen dat we door een te vergaande analyse een gedicht of een schilderij „dood praten", maar we zouden beter kunnen zeggen dat we ons zelf doof en blind praten, want aan het kunstwerk zelf verandert onze analyse niets. Termen als „vivisectie op de kunst" hebben dus alleen overdrachtelijke zin.

Het onderscheiden van vorm en inhoud gaat in onze eeuw gepaard met een grote mate van onzekerheid, zoals die uit het zoëven aangehaalde gedicht van Marsman blijkt. Wij trachten daaraan te ontsnappen, door zowel vorm als inhoud te forceren in een voortdurend experimenteren. De naam van het experimentalisme, onze laatste, of is het al weer de voorlaatste kunstrichting, is in zoverre slecht gekozen, dat alle eraan voorafgaande en elkaar snel opvolgende ismen experimenten zijn geweest.

Omstreeks 1900 was er over onze westerse wereld een ware rage gekomen voor wat dán eens exotische, dán weer primitieve kunst heet. De vormen van deze kunst, of ze nu uit de Zuidzee, uit Afrika of uit Japan stamt, hebben de kunst van het westen ongetwijfeld tot allerlei nieuwe vormen geïnspireerd. Maar wat ons toch in de eerste plaats in deze kunst boeide was de harmonische en ononderscheiden eenheid van vorm en inhoud en daarbinnen het prevaleren van de inhoud: deze mensen kenden nog „de koning voor wie zij wilden strijden". Maar wie terwille van de kunst op zoek gaat naar een koning om te dienen, zal even vruchteloos ronddolen als wie op zoek gaat naar het geluk of naar het offer. Dat zijn altijd bijproducten van het leven.

De harmonie en de zekerheid in die kunst, die onze nostalgie wekt, kan alleen bestaan omdat ze appelleert aan gemeenschappelijke gevoelens en begrippen, omdat de hoe ook uitgebeelde symbolen dezelfde associaties en magische potenties oproepen. Iedere Zuidzee-eilander interpreteert op dezelfde wijze de oersymbolen, die zich in zijn liturgie of kunst steeds weer herhalen. De afdruk van een voetstap op oud-buddhistische reliëfs deed beeldhouwer en toeschouwers gelijkelijk huiverend de aanwezigheid van de Verlichte zelf ervaren. En pas onder invloed van de al zoveel meer rationeel denkende Grieken kwam men tot persoonlijke afbeelding van de Buddha. Ook bij de christelijke religieuze kunst prevaleerde en prevaleert voor de gemiddelde gelovige nog de inhoud en nog in hoge mate de magische inhoud. Vandaar dat ons in de Santa Maria Novella in Florence opvalt dat er bij de kerkgangers minder devotie is voor een Cimabue dan voor een wassen pop in een glazen kast, want daar kan men onmiddellijk contact krijgen met het heilige door het aanbieden van een uit was gegoten hart. En de moderne schilder, die een opdracht krijgt voor wandschilderingen in een dorpskerk, kan zich deerlijk vergissen, wanneer hij uit de devotie der dorpelingen afleidt dat deze onbedorven primitieve zielen veel eerder dan de cultuurmens voor zijn kunst, die hij aan het primitieve verwant acht, toegankelijk zijn.

Wanneer wij enigszins tot klaarheid willen komen over het vorm-inhoud-probleem van onze tijd, moeten we beginnen met er ons van bewust te maken dat wij niet „primitief" meer zijn en niet kunnen zijn.

Ook ons kleurgevoel is geïndividualiseerd en losgeraakt van de tot iedereen sprekende symboliek der enkelvoudige kleuren, die niet alleen in de kunst, maar ook in het dagelijks leven en in ceremoniële gebruiken gold en waarvan wij eigenlijk alleen maar het zwart voor rouw en het wit voor de ongerepte bruid als een al lang niet meer dwingende traditie over hebben. Maar voor de middeleeuwer was b.v. groen voornaam, alleen vorstinnen konden er haar kraamkamer mee stofferen en zolang de Chinezen staarten droegen, had de jeugd er rode draden doorgevlochten. Wie in de rouw was, droeg witte of blauwe, enz. enz.

De magische en mythische ervaringen, die in de directe symboliek van de primitieve kunst uiting vinden, zijn in ons geestelijk leven niet verloren gegaan, maar ze leven voor een groot deel onder de drempel van ons bewustzijn. Daarover heen is a.h.w. een hele laag van redelijke gevoelens, begrippen en inzichten bezonken. Daardoor is de verhouding van vorm en inhoud veel gecompliceerder en veel invidueler geworden en de kans op een verbreking van de harmonie tussen beide te groter.

Alleen het grote kunstwerk dringt a.h.w. met zijn wortels door tot de diepere lagen, waar de vorm-inhoud-relatie zijn oorsprong vindt. Luister naar dat kleine liedje van de oude Goethe:

Ueber allen Gipfeln
ist Ruh
In allen Wipfeln spürest du
kaum einen Hauch.
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
ruhest du auch.

Daarin ligt, onder de hele filosofie van de cultuurmens, de oerverbondenheid met en de onderwerping aan de natuur van de voor-filosofische mens.

In het programma van deze leergang staat zo boud neergeschreven dat ik „het sociale en culturele aspect van ons thema in het heden en mijn gedachten over de ontwikkeling in de toekomst" zal behandelen. Het zijn mijn woorden niet. Ik zou wel opgepast hebben! Op die toekomst kom ik straks nog wel even terug. Maar wat dat sociale aspect betreft: hoe diep we ook overtuigd mogen zijn van de samenhang van verschijnselen op de verschillende levensgebieden van de mens: economisch, politiek, sociaal en cultureel, toch gebeurt het nog maar zelden dat een historicus of socioloog bij het analyseren van zo'n relatie verder komt dan de z.g. grote lijnen. Meestal blijft het bij die lijntrekkerij en de voorbarige conclusies, die men dáár weer uit trekt.

Zo kan ik wel zeggen dat ik een onmiskenbare parallel zie in de hele maatschappelijke ontwikkeling van de XIXe eeuw en de overgang van de langzaam elkaar verdringende stijlen naar de snel opeenvolgende ismen, en de vlucht van de kunstenaar in een kunst om zichzelfs wil. Of in de ontreddering van twee wereldoorlogen en een zware crisis enerzijds en anderzijds de ontmaskering van de vormverering als een leeg spel, de grote onzekerheid, die zich van de denkende mens meester maakt, zich uitend in een wrokkende twijfel aan de menselijke rede en een soms geëxalteerde verheerlijking van het irrationele. Maar als ik zou gaan proberen u — en mezelf — duidelijk te maken, hoe dat alles precies in elkaar sluit, zoals u me dat van een dakconstructie zou kunnen uitleggen, dan weet ik zeker dat we op allerlei paradoxale details zouden stuiten. Want het is hier nooit mogelijk een ontwikkeling van oorzaak op gevolg af te leiden, altijd gaat het om op alle punten in elkaar grijpende en dooreengestrengelde ontwikkelingsreeksen. Wanneer we bovendien een vast punt als oorsprong van zo'n reeks aannemen, moeten we altijd hulplijntjes trekken naar buiten het schema vallende „voorlopers", wat we daar dan ook verder onder willen verstaan en hoe we dát verschijnsel weer verklaren willen.

We kunnen in ons geval zo'n nevenreeks beginnen met de in 1900 verschenen „Traumdeutung" van Freud, omdat er in de artistieke ismen van de jaren '20 en later veel schijnt samen te hangen met zijn ontdekking en verkenning van de wereld van het onderbewuste.

Maar om te beginnen moeten we dan even vastleggen dat bij de grote romanschrijvers van de XIXe eeuw, met name bij de Russen én ook bij...... Shakespeare wel een en ander te vinden is, dat op Freud „vooruitloopt". En verder is het zeer de vraag of de expressionisten van omstreeks '20, de dadaïsten, surrealisten en futuristen ooit een letter van Freud gelezen hadden, wiens werk lang niet onmiddellijk insloeg. Dan moet je gaan werken met zo iets vaags als „in de lucht zitten".

Wat zat er dan in de jaren '20 in de lucht? En men kan er aan toevoegen: in de jaren '50, want hoe het verband dan ook mag liggen, beide na-oorlogse perioden vertonen overeenkomst in een gedesillusioneerde weerzin in het rationele. En niet alleen overeenkomst, maar ook verwantschap en beïnvloeding: het werk van Paul van Ostayen wordt in onze tijd met grote zorg herdrukt, de surrealist Miro, die omstreeks '20 voor het eerst van zich deed horen, heeft op het ogenblik een uitgebreide tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam, die zeer de aandacht trekt van bewonderaars en bestrijders.

Ik hoop deze diverse kunstrichtingen geen onrecht te doen, wanneer ik ze gezamenlijk karakteriseer met: een min of meer consequente verwerping van de onttroonde rede en een op negerkunst en andere primitieven geïnspireerde nieuwe binding van vorm en inhoud, waarbij die inhoud en de, die inhoud symboliserende, vormen verondersteld worden spontaan uit het onderbewuste omhoog te komen en zonder tussenkomst van een ordenende rede a.h.w. rauw moeten worden opgediend.

Een nevenverschijning daarbij is de belangstelling voor de kindertekening, die wel uitdrukkelijk als „kunst" wordt afgewezen, maar niettemin kennelijk sommige kunstenaars beïnvloedt — tenzij we moeten aannemen dat zij in een infantiel stadium zijn blijven steken — en die in ieder geval in kunstmusea tentoongesteld worden, ik mag toch niet aannemen alleen om de leek in de war te brengen. Een deskundige beschouwing waarom kindertekeningen niet, negerkunst wel kunst is, ben ik tot nu toe niet tegengekomen, hoe boeiend ik dat probleem ook vind.

Nu is er nooit een nieuwe stroming zo revolutionair geweest of ze beriep zich over de hoofden van de onmiddellijke voorgangers heen op een verder verleden. Zo ook hier: Jeroen Bosch, Pieter Breughel, Goya en Blake worden o.a. als voorgangers in het vormgeven aan een irreële gedachteninhoud genoemd. Ik geloof dat die lijst met honderden zou kunnen worden aangevuld. Want zoals ik zoëven al zei: het onderbewuste, magische en animistische impulsen, spreken in ons allen mee. Het is niet zo gemakkelijk te doorgronden, waardoor die impulsen van de ene kunstenaar beter verstaanbaar zijn voor hun tijdgenoten dan van de ander. Van Bosch en Breughel kunnen we met vrij grote zekerheid zeggen dat de symbolen, waarin zij spraken, nog algemeen toegankelijk waren voor hun tijdgenoten, die ze van het middeleeuws toneel en „incomsten" kenden. Want hoe oorspronkelijk met name Bosch ook mag zijn, er is niets individualistisch in zijn kunst en zijn ideeënwereld wijst veeleer naar het verleden dan naar de toekomst. Maar wanneer men de felle bezieling van planten en dingen in het latere werk van Van Gogh animisme mag noemen — en ik zou eigenlijk niet weten hoe het anders te noemen — dan is het begrijpelijk dat de tijdgenoot, in wie dat animisme heel diep was wegg zonken, enige tijd nodig had om zich ermee vertrouwd te maken.

Het beroep op Van Gogh's late erkenning is bijna een gemeenplaats geworden bij verdedigers van de onverstaanbaarheid of vermeende onverstaanbaarheid van latere modernen. Het is een gemeenplaats en een dooddoener. In de eerste plaats omdat dat niet bewijst dat allen die nu niet verstaan worden, op den duur evenzoveel Van Goghs zullen blijken te zijn, maar vooral omdat er een wezenlijk verschil is tussen Van Gogh in wiens sterk geschakeerde vorm-inhoud-relatie de hele mens mét ook zijn onderbewuste impulsen meespeelde, óf de kunstenaar, die er opzettelijk naar streeft uitsluitend vanuit het irrationele te scheppen, de dichter, die, zoals Charles het in zijn essay: *„Het Woord onder de Griffel"* *) beschrijft: zonder plan of vooropgesteld doel, maar op grond van een zeker artistiek vermogen „aan de gang is" met zijn

*) De Nieuwe Stem jaargang 1954 No. 11/12.

materiaal om op deze wijze het verloren paradijs van de eenheid van vorm en inhoud te bereiken door beide a.h.w. tegelijk te laten ontstaan en met uitschakeling van alle redelijk overleg er naar te streven contact te leggen tussen beeld en taal enerzijds en anderzijds de in het onderbewustzijn weggedoken en weer opduikende emoties.

En om nu nog even terug te komen op de blik in de toekomst, die men van mij verwacht. Wanneer men een heersende gedachte of stroming afwijst of er bezwaren tegen opwerpt, krijgt men zich vaak te verantwoorden tegenover de vraag: moeten we dan soms terug naar...... en dan komt er iets dat niemand niet zal afwijzen: de trekschuit, als je je er nog niet mee verzoenen kan dat op onvoorzichtig oversteken de doodstraf staat of, zoals in dit geval van nieuwe kunstopvattingen: naar realistische voorstellingen van kippetjes en koetjes. Ik kan daar altijd alleen maar op antwoorden dat ik te historisch denk om aan een teruggang te geloven. En als men mij vraagt: wat dan? Waar gaan we heen? Dan zeg ik dat ik ook te historisch denk om de toekomst te willen voorspellen.

Iets anders is of ik veel vertrouwen heb in de wijze, waarop een aantal tijdgenoten pogen het eeuwige vorm-inhoud-probleem op irrationele basis op te lossen. Dat heb ik niet. Maar dat is een — mogelijk feilbare — opvatting en geen voorspelling. Ik mis dat vertrouwen in de eerste plaats omdat dat streven — maar dat kan op beperktheid van blik mijnerzijds berusten — mij, als ik aan de jaren '20 denk, al te zeer als „schon dagewesen" en toen doodgelopen aandoet. In de tweede plaats omdat, wie eenmaal van de boom der kennis gegeten heeft zijn ratio niet will keurig kan uitschakelen en magisch gaan denken. De werkelijk grote kunstenaar zit zijn ratio nooit in de weg, hij reikt daardoor heen naar het onderbewuste, en het rationele dient hem om zijn bewogenheid te verhelderen. Het valt me trouwens vaak op wat een beperkte intellectjes het zijn, die klagen over het verstandelijke, dat hun zo in de weg zou zitten.

In de derde plaats, omdat een moderne irrationele kunst, die zich niet meer kan bedienen van de voor altijd verloren gemeenschappelijke symbolen van de werkelijke primitieve kunst, zich verwart in een mengelmoes van persoonlijke emoties en puur individuele associaties, die voor anderen volkomen overstaanbaar, d.w.z. vormloos worden.

En het gevolg van het uitschakelen van de ratio — die nu eenmaal of we willen of niet een belangrijk middel van verstandhouding tussen ons mensen geworden is — is dat de kunst steeds moeilijker toegankelijk wordt, naarmate men er meer naar streeft er louter ons allen gemeenzame „primitieve" — primaire ware wellicht beter — aandoeningen mee uit te drukken. Het uitgangspunt van deze kunst: het principieel verwerpen van de rationele verheldering staat ook de verstaanbaarheid van haar zeldzame theoretici in de weg. De theoreticus kan de onverstaanbaarheid wel trachten te ondervangen en zelfs tot een deugd te maken in zoverre ze lezer en toeschouwer zou uitdagen tot zelfwerkzaamheid, tot „uitlezen" van wat voor hem toegankelijk is, maar ik heb tot nu toe de indruk dat het verwerken van Jeroen Bosch, Grünewald of Shakespeare een minder passief bedrijf is dan dat van de tentoonstellingbezoeker of lezer, die tot de conclusie komt dat „zijn kleur me wel wat zegt" of dat „het me wel ergens aanspreekt".

En ten vierde en ten slotte: ik zie een gevaar in dit irrationalisme, niet op grond van een huiver voor een onbekende toekomst, maar...... een ervaring. Wij hebben niet voor niets 50 en meer eeuwen aan de scholing van onze rede gewerkt om dit, zij het dan nog altijd gebrekkige, middel om de mensheid in het rechte spoor te houden, als hinderlijk voor ons creatief vermogen over boord te gooien. Het irrationalisme van de jaren '20 heeft in het Duitsland van de jaren '30 zijn politieke vorm gevonden. Wie een deel van de Duitse „dichtkunst", als ik het zo noemen mag, van omstreeks '30 bestudeert, kan er de overgangen in betrappen.

Nog eens: dit wil hoogstens een waarschuwing zijn, geen voorspelling. Daarom leidt mijn afwijzing niet tot pessimisme of zelfs niet tot de overtuiging, dat de kunstenaar, die op deze wijze te werk gaat of meent te werk te gaan, niet tot enig resultaat kan komen.

De voorspelling, waarmee U mij wilde laten eindigen kan niet meer zijn dan een belijdenis van een eigenlijk ook maar puur irrationeel, optimistisch geloof, dat we ook hier wel doorheen zullen komen. Misschien een beetje sneller, als er wat minder snobisme in de kunst meesprak en wat minder angst om niet te delen in de bewondering voor de nieuwe kleren van de keizer. En in ieder geval zal de mens niet anders kunnen dan voortgaan met het materiaal, dat de eigen tijd hem biedt, een evenwicht tussen vorm en inhoud te zoeken.



Scherpe contrasten bij nieuwbouw in Keulen

Verfijnde interieurkunst van Rudolf Schwarz.
Groot zakenpand van Wunderlich en Klüser.

Marius van Beek

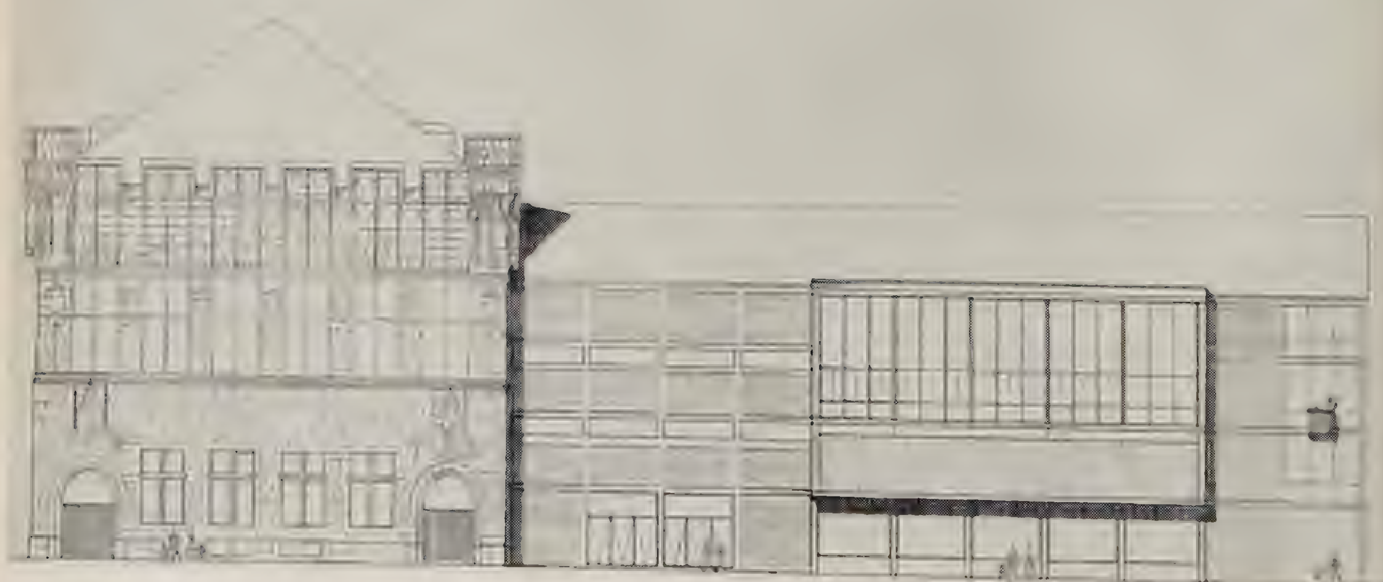
De herbouw van Keulen toont vele perspectieven op het gebied van stedebouw en architectuur. Zij demonstreert doorgaans armoede, maar er zijn enkele punten aanwijsbaar, die beslist de moeite waard zijn nader gememoreerd te worden. Een tweetal objecten heb ik dan ook bij een reis door Keulen onlangs met grote belangstelling bekeken: Het administratiekantoor en inkoopbureau van het „Kaufhof" van de architecten Prof. Dr Ing. Hermann Wunderlich en Reinhold Klüser en het „Gürzenich-Haus" van Rudolf Schwarz. Het eerste object trekt al van verre de aandacht, het tweede wordt door bijna niemand opgemerkt en het zal zelfs vele Keulenaars niet eens zijn opgevallen, dat hier een werk is verricht van importantie.

Rudolf Schwarz, in de twintiger jaren al bekend door zijn betonnen „Leichnahmskirche" met ramen van Heinrich Campendonc, werd na de oorlog benoemd tot stadsarchitect van Keulen. Hij stond voor het gigantische probleem orde te scheppen in een macabere puinhoop, waarbij problemen rezen zoals ze zelden zijn voorgekomen. Thans, nu de stad langzaam herrijst en men de contouren van de nieuwe uitleg enigszins in werkelijkheid kan beschouwen, kan men pas een oordeel vellen over het doeltreffend karakter van zijn plan. Het lijkt erop, of de hedendaagse stedebouwkundige meer problemen van verkeers-technische aard, dan van architectuur heeft op te lossen. De verkeerskwesties doorkruisen in oude steden steeds zijn aesthetische opvattingen, zijn plastisch vormgevoel, zijn liefde voor oude monumenten, zijn verlangen grote en kleine bouwvolumen te combineren. Schwarz begon grote concentrische ringbanen in en om de stad te maken en in het hart maakte hij grote ruimten vrij voor pleinen, die tevens als parkeerplaats zouden dienen. Hij sloot daarbij aan bij oude monumenten of nieuwe gebouwen, vergetend dat, naarmate hij de pleinen méér stedebouwkundig projecteerde, ze als parkeerplaats bij voleinding van het project storender zouden werken. Zo zal het grote plein vóór het oude raadhuis, waar thans iedereen met graagte zijn auto deponeert, wellicht na de restauratie pas tot zijn recht komen als er een parkeerverbod tot stand komt.

Gürzenich Haus Keulen Arch. Rudolf Schwarz

links: *Binnenplaats van de St. Albankirche*





Er valt niet veel meer te redden van het oude cultuurcentrum, dat eens als basis van de Nederrijnse School invloed had tot ver in de Nederlanden. Van de intimiteit van het oude Keulen is niet veel meer over of het moesten enkele herbouwde smalle winkelstraten zijn. De Dom is nu geheel ontmanteld, maar demonstreert nog sterker dan vroeger niet tot de parels der Gothische bouwkunst te behoren. De nieuwe deuren van Mataré zijn een proeve van armetierigheid voor een ieder, die zich de deuren van Verona, Pisa of Monreale herinnert. Keulen was vooral beroemd om zijn Romaanse kerken; liefst acht exempelen van deze bouwkunst verhieven hun korte torens in de lucht en bepaalden het silhouet van de stad aan de Rijn. Van iedere kerk was iets bijzonders op te noemen en vooral de Santa Maria im Kapitol was zeer mooi. Haar prachtige houten deuren zijn enkele jaren geleden nog te zien geweest in het Rijksmuseum te Amsterdam. Vijf van deze kerken zijn thans in restauratie en deze wordt vakkundig en zeer goed verricht. De kerken zijn alle ontmanteld en waar zij vroeger opgingen in de structuur van de oude stad, gedeeltelijk overwoekerd door oude huizen, staan zij thans geheel vrij, zodat er een nieuwe bekoring van de architectuur uitgaat. Daartussen verheffen zich de nieuwe gebouwen, de paleizen van handel, verzekeringswezen en administratie, de blokken met flats en winkelpanden in strakke, zakelijke stijl. De meeste van deze gebouwen zijn getekend door de haast, waarin ze tot stand moesten komen en onderscheiden zich doorgaans niet van de massale huizenbouw, zoals die alom geschiedt om mensen onder te brengen. Haar grote ruimheid verkrijgt de stad pas aan de rivier en nieuwe Rijnbruggen, getuigen van elementaire spanning en strakke schoonheid.

Het „Gürzenich-Haus", door Konrad Adenauer persoonlijk geopend, is het huis voor stedelijke ontvangsten, concerten en banketten. De magistraten kunnen hier recipiëren, er kunnen congressen worden gehouden en honderden personen moet hier een maaltijd kunnen worden aangeboden. Wie meent in dit „Gürzenich-Haus" de pathos te kunnen vinden, die onze Oosterburen bevangt, zodra zij een monumentaal gebouw moeten construeren — wie meent een imposante façade te zullen zien, komt bedrogen uit. Schwarz heeft zijn opdracht uitgevoerd met een voor Duitsers ongekende bescheidenheid en met een haast elegische smaak voor ruimtelijke werking van het interieur. Het is daarom, dat ik meen een lans te moeten breken voor deze uitzonderlijke, onopmerkelijke vorm van architectuur in West-Duitsland.

De opdracht aan Schwarz gedaan, was niet gering. Van het oude Gürzenich bestonden alleen nog enkele zwart-gerookte muren. Gürzenich was een gebouw, dat men met een in de negentiende eeuw gerestaureerd, veertiende-eeuws paleisje zou kunnen betitelen. Het was indertijd gebouwd door een rijk handelsman, die de Rijn niet als de slechtste bron van inkomsten beschouwde en in zijn huis de rijke gasten ontving. Het heeft een zeer fraaie, laat-Gothische façade en was beroemd om de hoofse wijze, waarop er feesten werden gevierd. Later kocht de gemeente het gebouw voor administratieve diensten. Er vlakbij lag de Sankt Albankirche, een kerk uit het Herfsttij. In de oorlog



links boven: *Gevel Quatermarkt* onder: *Martinstrasse*
rechts: *Trappenhuis*

ST ALBAN

Gaanderij verdieping

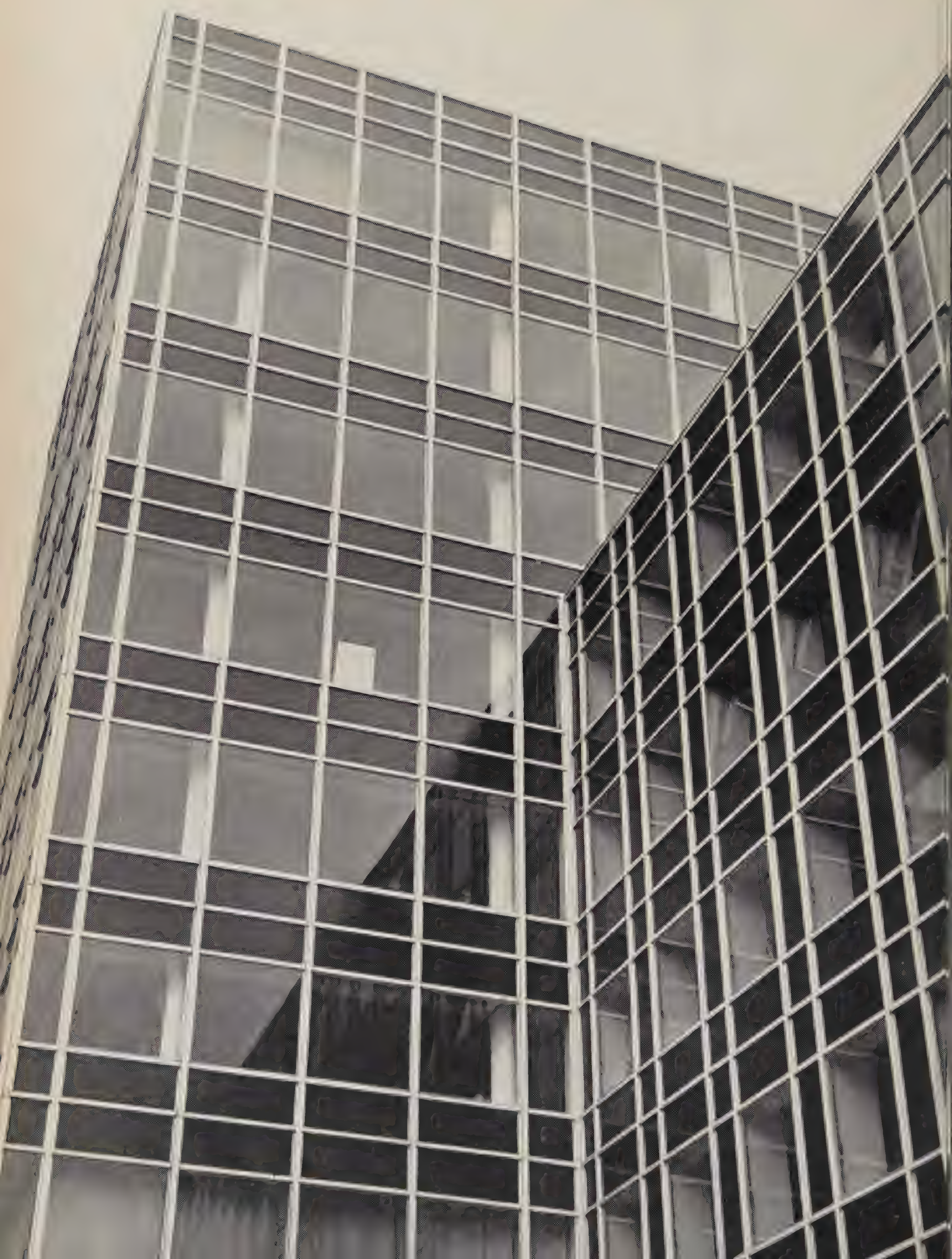
Bestaand: zwart
Nieuw: grijs

Zaalverdieping

Beg. grond

Plattegronden
Gürzenich Haus
1—400

Kelder





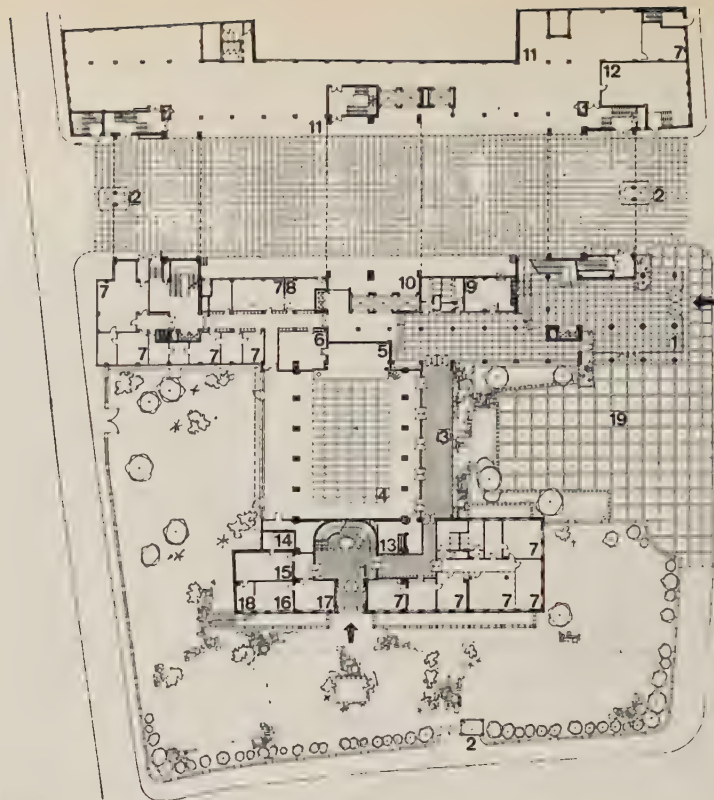
werden de gebouwen vernield en alleen de muren stonden nog toen Hitler zelfmoord pleegde. Van Rudolf Schwarz verwachtte het Keulse gemeentebestuur, dat hij beide bouwwerken op een of andere wijze zou verenigen (waarbij de oude buitenwanden moesten worden behouden), zodat een groots ontvangstcentrum voor de stad zou ontstaan. De kerk behoefde geen functie als kerk meer te vervullen.

De architect heeft geen enkele moeite gedaan een semi-antieke, een geforceerd-archaïsche architectuur te bedenken. Hij stond voor een zeer moeilijke opgave en ging te werk, zoals Sir Basil Spence het in Coventry gedaan had; hij verbond oude elementen met nieuwe, bracht Gothische bouwkunst en hedendaagse architectuur tezamen. Hij restaureerde de gevels van de St. Albankirche, liet het dak er af, prepareerde de muren en legde een zeer mooi mozaïek van natuursteen en cement in de vloer. Op de plaats waar vele doden gevallen zijn tijdens de bombardementen plaatste hij twee knielende figuren, in grote vormen uit kalksteen gehakt. Dit gebouw maakte hij tot binnenplaats, waaromheen hij zijn trappenhuis ging construeren, een groots, vederlicht geval, rustend op slanke betonnen zuilen. De trappen opgaand heeft men door de grote ramen steeds een andere kijk op de binnenplaats, die een helder monument van bescheiden dodenverering geworden is. Het oude Gürzenich-Haus liet hij, wat de gevels betreft, geheel restaureren, daarbij de vloeren iets ophogend, zodat een practischer lichtverdeling ontstond. De verbinding tussen beide delen heeft, wat het exterieur betreft, geen enkele pretentie. Een betonnen skelet verbindt de oude stukken. Deze betonnen banden zijn opgevuld door felrood metselwerk, dat in kleur sterk afsteekt bij de oude gedeelten. Een loodgrijze gepleisterde wand verbindt de kerk met het nieuwe deel. Deze kleur had de architect mogelijk sterker kunnen gebruiken bij het vinden van evenwicht tussen het oude en nieuwe gedeelte. De thans op onbarmhartige wijze gebruikte baksteen vliegt er wel wat scherp uit.

Maar dit soort problemen vergeet men, als men het gebouw binnengaat en de ruimtelijkheid van Schwarz' interieurkunst beziet. De ruimtelijke interieurkunst is wel een van de grootste problemen, waar architecten altijd mee geworsteld hebben. Een gevel kan men tekenen, men kan hem door middel van maquettes situeren in het stadsbeeld, men kan er een klare voorstelling van krijgen, mede door de trucs der moderne fotografie. De kunst een gaaf

Hoofdkantoor „Kaufhof A.G." Keulen
Arch^n Prof. Dr.-Ing. Hermann Wunderlich en Reinhold Klüser

1 Entree-hal
2 Portiersloge
3 Gang
4 Monsterzaal
5 Podium
6 Kleedkamer bij podium
7 Kantoor
8 Kant. bij aankomst goederen
9 Postkamer
10 Aankomst goederen
11 Expeditie
12 Pakkettendistributie
13 Bergplaats stoelen
14 Accuruimte
15 Expositiestellingen
16 Telefooncentrale
17 Telexapparaat
18 Montagewerkplaats
19 Parkeerruimte



„Kaufhof A.G." Keulen Plattegrond begane grond

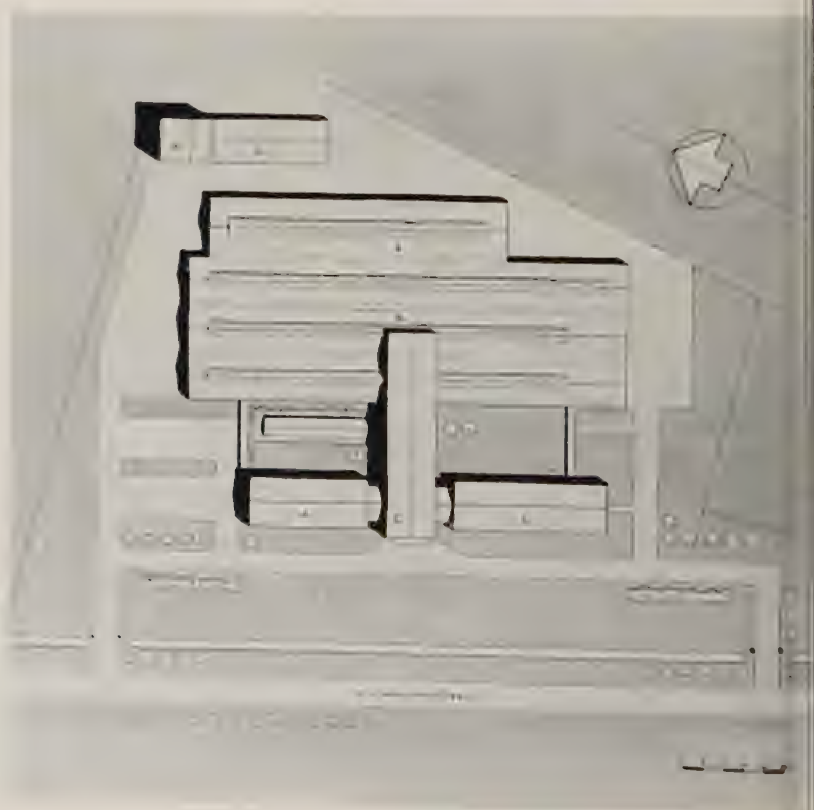


geconcipieerd interieur te krijgen is veel moeilijker. Men kan haar door nauwe kijkgaatjes in de maquette gadeslaan, maar dit zijn nare hulpmiddelen, want de grote inspirerende gedachte komt alleen uit louter abstract voorstellingsvermogen en fantasie. In de schepping van Schwarz nu, hebben de grote muziekzaal met een geraffineerd uitgewerkt plafond met zeldzaam acoustische mogelijkheden, geheel achter stucwerk en ornament verborgen; de zaal voor kamermuziek; het intieme restaurant met de klaterende fontein (daarbij kan alles naar believen aaneengeschakeld worden voor het houden van recepties, door het wegnemen en anders plaatsen van losse schotten) hun functie. Het belangrijkste in Gürzenich blijft het trappenhuis, dat door middel van dezelfde losse schotten van alle kanten in korte tijd bereikbaar gemaakt kan worden. De trappen hebben een zeldzaam ruimtelijke werking. Langs de wanden hangt een gordijn van lampen, in geslepen glas gevat. De wanden hebben een sterk werkend contrast van ruw-gevoegde baksteen tot geslepen marmer. Er is een merkwaardig verspringen van treden en balustraden en al gaande op die trappen ervaart men beurtelings de heldere glazen, die uitzien op de oude binnenplaats en de stukken felgekleurd glas, gevat in beton in het nieuwe gedeelte.

Maar al heeft men nog zo veel bewondering voor de metamorfose, die de Duitse geest ervoer, goed is het te zien naar het paleis in beton, aluminium en glas, dat Wunderlich en Klüser oprichtten. Zoals gezegd, het is een veel meer spectaculair geval. In het silhouet van de stad is het van groot belang, hoewel het in hoogte en omvang overtroffen wordt door het gemeenschappelijk verzekeringskantoor, dat in aanbouw is. Het is gelegen vlak bij de kruising van de grote nieuwe boulevard, die van oost naar west loopt en de noordzuidweg, waarvoor echter eerst nog enkele gebouwen moeten plaatsmaken. In verhouding tot de grootte van het project was er betrekkelijk weinig plaatsruimte beschikbaar, zodat de architecten overgingen tot het projecteren van een hoofdgebouw van acht etages en een lengte van 94 meter. Daartegenaan werden lagere, doch sterk imponerende zijvleugels geprojecteerd. Het bouwwerk treft door het volkomen consequent doorgevoerde strakke ritme en de sobere constructie. De betonnen pylonen liggen binnenshuis en de gevel is er als het ware vrij tegenaan gehangen. De constructie speelt alleen door in de vrije staanders van de onderbouw. Verder gaat de structuur verborgen achter het spel van lichte aluminium stijlen, waarin de vensters gevat zijn. Deze sterk verticaal opgaande stijlen zijn horizontaal doorsneden door grasgroene banden, die wederom van glas, zij het van draadglas vervaardigd zijn. Dit draadglas (dubbelwandig, door een isolerende massa van elkander gescheiden) geeft een zeer transparante indruk aan de architectuur. Een groen-wit gevaarte staat tegen de lucht getekend als een meesterlijk symbool der Duitse herbouw.

Het gehele gebouw is air-conditioned, de lucht in het gebouw wordt 's zomers afgekoeld en 's winters verhit, de vochtigheidsgraad is constant. In het gebouw bevinden zich zes trappenhuizen en zes personen- en goederenliften. Het is geheel bedoeld als centraal voorzieningsorgaan voor de warenhuizen van Kaufhof A.G. De boekhouding, centrale inkoop, opslagplaats, verpakkingsfabriek, koffiebranderij, monsterkamers, showrooms, expeditie en vergaderlokalen zijn er in ondergebracht.

De architecten zou men tot de school van Das Bauhaus kunnen rekenen. De oude draad, getrokken door Breuer, Mies van der Rohe en Gropius is weer opgevat in het na-oorlogse Duitsland. De architectuur is daarbij geheel zichzelf genoeg en decoratieve versiering aan exterieur is ondenkbaar. Men moet denken aan de uitspraak van Adolf Loos uit de twintiger jaren: „Iedere decoratie van een gebouw herinnert ons aan een tijdperk van barbaren". Dit gebouw is een spectaculair getuigenis geworden van de architectonische mogelijkheden van deze tijd. Het is goed ze op te merken. Schwarz daarentegen heeft onmiskenbaar laten blijken tussen twee culturen te zweven. Hij heeft zijn probleem niet hoogmoedig en pompeus opgelost, maar ademde tussen de verdrukking van oude bouwwerken in een ruimtelijke geest, waarvan wellicht nog veel te verwachten is.



A Kantoren Instituut voor Landbouwtechniek en Rationalisatie
B Kantoren Instituut voor Tuinbouwtechniek
C Collegezaal c.a. afd. Landbouwwerktuigkunde en Werktuigkunde v. d. Landbouwhogeschool
D Demonstratieruimte
E Werkplaatsen
F Spuittoren
G Ketelhuis

Het Centrum „Techniek" van de Landbouwhogeschool te Wageningen

Arch. J. Wiedijk

Ir H. Lammers

Wanneer ge tegenwoordig na een aantal jaren U van ouds bekende steden en dorpen weerziet, treffen U vaak de ingrijpende veranderingen in structuur en aanblik, welke zich ondertussen voltrokken hebben. Enerzijds is dit het gevolg van de zich snel ontwikkelende industrie en woningbouw. Anderzijds echter moet men de oorzaak zoeken in de zich steeds duidelijker openbarende tendens van onze gecompliceerde en gecultiveerde maatschappij om ten behoeve van het goede verloop van het gehele maatschappelijke proces steeds weer nieuwe regulerende, bestuderende, adviserende, onderwijzende instellingen, raden, stichtingen, centra, instituten en -schappen te vormen. Dit is een ontwikkeling welke blijkbaar onvermijdelijk is en welke zich in hoog tempo voltrekt. Deze tendens, welke ik van hooggeleerde zijde heb horen betitelen met de duidelijke maar weinig fraaie term „institutionalisering", is eveneens in niet geringe mate verantwoordelijk voor het nieuwe aanzicht van stad en land.

Daaraan dacht ik toen collega Wiedijk en ik door en om Wageningen reden om het Centrum Techniek te gaan bekijken. Wageningen is de laatste decennia sterk uitgegroeid en hier zijn duidelijk de institutionalisering en de industrialisering de hoofdoorzaken. De Landbouwhogeschool ontplooit zich snel en vraagt gebouw na gebouw om zijn afdelingen onder te brengen. Een dergelijke instelling trekt weer andere instellingen aan, trekt zelfs industrieën aan, zodat de gevolgen tot in wijde omtrek te merken zijn. En evenals b.v. het silhouet van de stad Delft in 30 jaar is vervaagd door de aanwas van industrie en T.H., zo gaat de omgeving van Wageningen over van een landelijk geheel tot een kweekplaats van intellect en bijbehorende producten. In en rond deze plaats verrijzen de gebouwen, waarin de stichtingen en centra zich moeten ontwikkelen en uitgroeien. In het ene gebouw kan de spes patriae nagaan of ons driehoeksnet nog klopt, in het andere beproeft men scheepsmodellen in een wereldberoemde tank, iets verder onderzoekt men veeziekten, terwijl het volgende gebouw de indruk wekt van een jaarmarkt voor de agrarische sector. De uiteenlopende aard en groei der instituten weerspiegelt zich in de merkwaardige vorm en gecompliceerdheid der gebouwen.





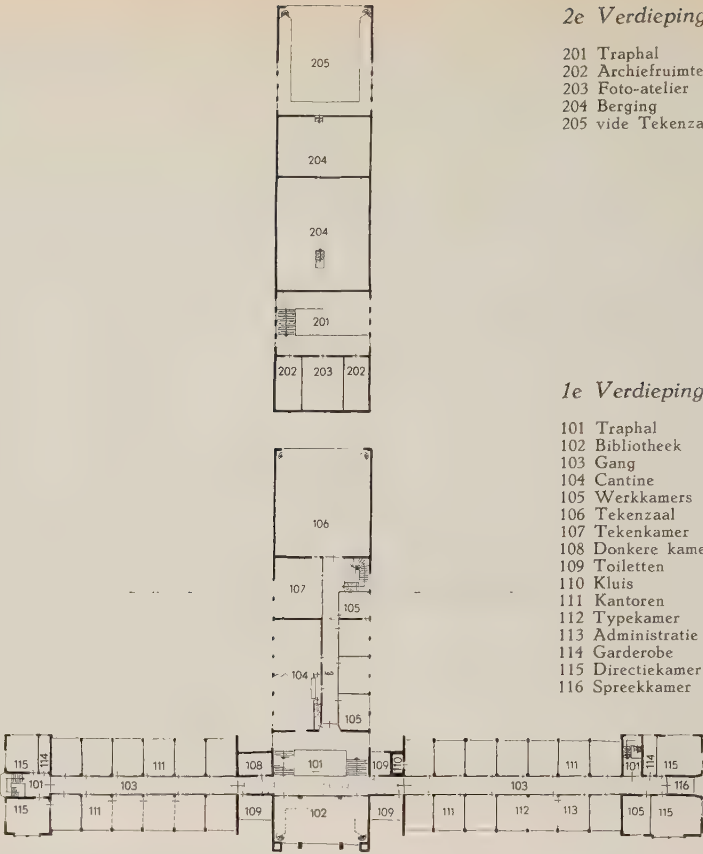


Centrum „Techniek" Landbouwhogeschool

Plattegronden 1—1000

Begane grond:

1 Entree
2 Tochtportaal
3 Wachtkamer
4 Portier-telefoniste
5 Traphal
6 Collegezaal
7 Geluidsluis
8 Berging
9 Lichtdrukkamer
10 Toiletten
11 Gang
12 Kantoren
13 Voorlichting
14 Traphal
15 Tekenkamer
16 Biolog. laboratorium
17 Natuurk. laboratorium
18 Woonkamer
19 Keuken
20 Ingang woning
21 Slaapkamer
22 Douche
23 Rijwielberging
24 Parkeerterrein
25 Demonstratieruimte
26 Sorteer- en pakruimte
27 Bewaarruimte fruit c.a.
28 Timmerwerkplaats
29 Chef tuin
30 Berging
31 Beproevingsruimte
32 Werkplaats
33 Garage
34 Schaftlokaal
35 Garderobe - waslokaal
36 Magazijn
37 Chef werkplaats
38 Demontage
39 Montage
40 Spuittoren
41 Stoker
42 Regelkamer
43 Ketelhuis
44 Kolen
45 Terreingrens



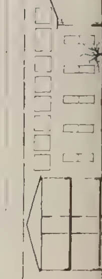
2e Verdieping:

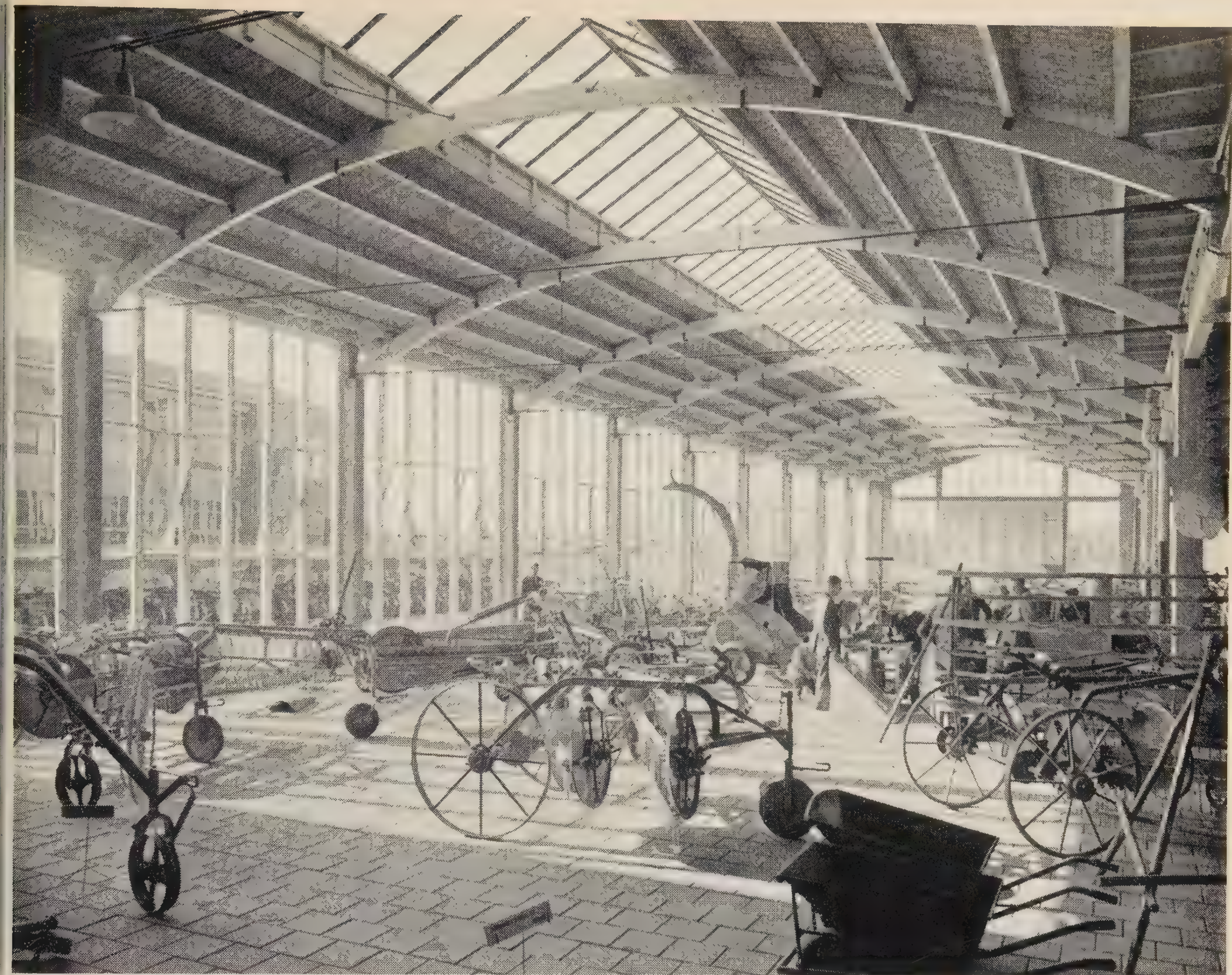
201 Traphal
202 Archiefruimte
203 Foto-atelier
204 Berging
205 vide Tekenzaal

1e Verdieping:

101 Traphal
102 Bibliotheek
103 Gang
104 Cantine
105 Werkkamers
106 Tekenzaal
107 Tekenkamer
108 Donkere kamer
109 Toiletten
110 Kluis
111 Kantoren
112 Typekamer
113 Administratie
114 Garderobe
115 Directiekamer
116 Spreekkamer

Doorsnede





Zo'n samengesteld geval is ook het gebouw van collega Wiedijk. Drie instituten, nauw met elkaar gelieerd, moesten hier worden gehuisvest. De afdeling Landbouwwerktuigen van de L.H.S., het Instituut voor Landbouwtechniek en Rationalisatie en het Instituut voor Tuinbouwtechniek vroegen om een gebouwencomplex met verschillende, voor gezamenlijk gebruik bestemde, ruimten.

De vraag naar de oorzaak van de ietwat monumentale opzet, welke Wiedijk het gebouw heeft gegeven, vindt zijn antwoord in deze samengestelde opdrachtgever. De voorbouw bestaat uit een middenbouw, welke loodrecht staat op de zijvleugels. De middenbouw huisvest naast de centrale hal en de gezamenlijke bibliotheek-vergaderzaal, de afdeling Landbouwwerktuigen van de L.H.S. Een collegezaal en een tekenzaal c.a. vormen hiervan de hoofdzaak. In de zijvleugels zijn de beide instituten ondergebracht. Voor alle drie belanghebbenden is door deze groepering de mogelijkheid tot uitbreiding open gehouden. Achter dit voorgebouw ligt een complex van hallen, waarin werktuigen, instrumenten, constructies, enz. zijn opgesteld, zowel ten behoeve van de L.H.S. als studiemateriaal, als ten behoeve van de beide instituten tot voorlichting en demonstratie.

De organisatie is helder, eenvoudig en overzichtelijk. Het is een gebouwencomplex waarin men niet verdwaalt. Overal voelt men de structuur van de plattegrond gemakkelijk aan. De instituten zijn gehuisvest in de vleugels, die het normale type van een kantoor vertegenwoordigen. Een middengang met aan weerszijden werkruimten. De gangen zijn prettig van sfeer, goed van lengte en breedte en zeer goed voor normaal daglicht toegankelijk. Door een geslaagde groepering van hal en collegezaal ontstond de mogelijkheid van een interessant ruimtelijk spel met de trap, waardoor de binnenkomst tot een architectonische belevenis wordt. Materiaal en kleur werken krachtdadig mede om deze ruimtewerking te ondersteunen. De vloer, door een toevallige vondst, van lithografische steen verwerkt in de originele afmetingen, geeft schaal aan de ruimte. De kleuren, zoals overal in het gebouw, zijn met veel smaak en kennis aangebracht. Kleuren-adviseuse was Mevr. Y. Berkhemer-de Swarte. De resultaten van haar bemoeienissen zijn in elk opzicht prijzenswaardig te noemen.

De architectuur is eenvoudig en krachtig. De beheerste detaillering en de materiaalkeus, een blonde paars-bruine baksteen, gebouchardeerde beton, groengrijze kwartsiet, witte kozijnen met blank-afzelia glaslatten geven het gebouw een mannelijk en rustig voorkomen. De vorm en raamindeling van de beëindiging der vleugels zijn het minst gelukkig en uitbreiding lijkt hier architectonisch niet eenvoudig. In de topgevel boven de ingang en bibliotheek is een beeld van Wim Reijers geplaatst. Het symboliseert de mens, die gebruik maakt van de landbouwtechniek.

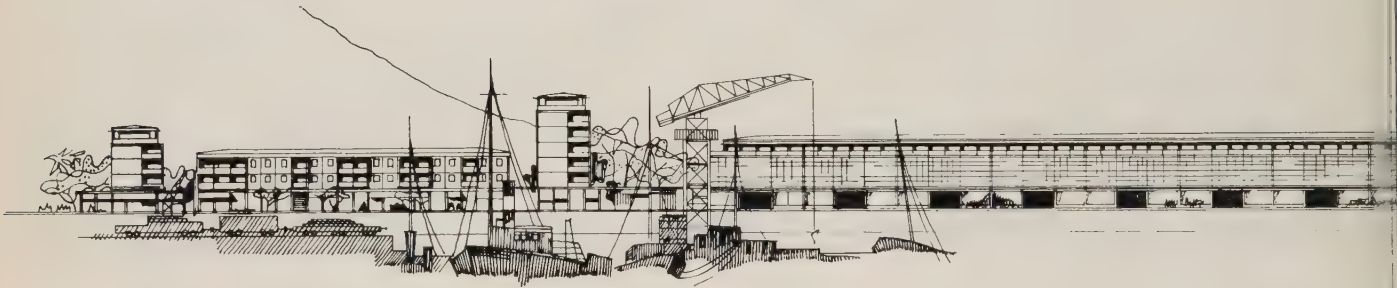
De situatie is nog wat kaaltjes. Het gebouw ligt aan de in de toekomst belangrijke provinciale weg Wageningen—Putten, maar aangezien deze weg iets verderop sinds jaar en dag verzandt, doet alles een beetje leeg en verlaten aan. Wat meer beplanting zou geen kwaad kunnen. Maar enfin, de terreinaanleg is in handen van Prof. Bijhouwer, het gebouw is pas vorig jaar gereed gekomen en wie weet wat voor verrassingen hij nog in de grond heeft gestopt.

Ontwerp voor de havenstad Toulon

Arch. S. T. Mikelian



Definitief ontwerp



Het plan gezien vanuit de haven

Navolging en nabootsing

R. Blijstra

De architectuur, van nature en bij traditie een kunst, waarbij de vormgeving, gebonden door middelen en functie niet boven een zekere „conventionaliteit" uit mag gaan, op straffe van onbruikbaarheid of bouwvalligheid, veroorzaakt bij haar beoefenaren een zekere neiging tot wederzijdse of eenzijdige beïnvloeding. Deze beïnvloeding werd eertijds zonder commentaar geaccepteerd: men constateerde slechts, dat mannen als Van Campen of Vingboons in vele opzichten Palladio tot voorbeeld namen, men achtte hen er niet minder om. In de negentiende eeuw werd zelfs een goede imitatie van een oude stijl als een kwaliteit van het bouwwerk beschouwd.

Gelijktijdig met het beschikbaar komen van nieuwe materialen en constructiemethoden groeide het verzet tegen het eclecticisme.

Het verzet tegen „imitatie" kwam niet alleen voort uit de omstandigheid, dat men het eclecticisme beu was, maar ook omdat de nieuwe methoden een andere vormgeving eisten.

Men vraagt zich, als leek, nu wel eens af of de veroordeling van imitatie, die heden ten dage in de architectuur, althans bij de beoordeling van nieuwe bouwwerken, voortkomt uit de mening (bewust of onbewust) van de architecten, dat de nieuwe middelen nog niet alle verkend zijn en dat dus iedere bouwmeester de plicht heeft, naar vermogen de grenzen van de mogelijkheden,

onafhankelijk van anderen, zo goed als hij kan te benaderen, of dat de veroordeling van de imitatie als een slinger is, die als reactie op hetgeen voordien heeft plaatsgevonden, te ver is doorgeslagen. De drang naar oorspronkelijkheid, op het ogenblik in de „vrije kunsten" zo waarneembaar, heeft haar oorsprong, zo meent men, in de verandering van de maatschappelijke en wetenschappelijke perspectieven. Behalve dat, zou zij in de architectuur nog versterkt zijn, doordat de techniek haar niet alleen theoretisch, zoals bij haar halfzusters, doch ook practisch heeft „aangeraakt".

De vraag is echter, of wij bij onze beoordeling of een bouwwerk stijlvormend, dan wel stijlvolgend is, waarbij we het eerste terecht toejuichen en het andere streng veroordelen, niet moeten nagaan of een redelijk goede imitatie niet beter is dan een krankzinnige uitbarsting van oorspronkelijkheid en of men bij het woord imitatie niet onderscheid moet maken tussen zielloze navolging en bezielde onderdanigheid.

In dit licht beschouwd kan ik de huizenblokken van Mikelian misschien eerder accepteren dan vele architecten, die met de naam „Perret" deze bouwmeester op wat al te minachtende toon verwerpen. Hoewel ik persoonlijk, als Perret in het geding gebracht wordt, dan liever aan Honegger of Schelling denk, omdat zij het werk van Perret eerder voortzetten dan overnemen. Als immers een bouwmeester geen navolgers meer zou hebben, zou het begrip „school", zo dierbaar in de kunstgeschiedenis, als een groep van gelijkgezinden, geheel verdwijnen en zou een wedstrijd in originaliteit ontstaan, die zeer slechte gevolgen zou kunnen hebben. Het werk van Mikelian valt, zo komt het mij voor, nog binnen de kring van de navolgers en niet van de nabootsers, die zich overigens meestal niet aan een figuur vastklampen, doch meer in het vage „eclectisch modern" zijn, zoals zij ook tijdens andere perioden eerder de vage tendenz van een stijl imiteren, dan een bepaalde bouwmeester.





Eerste schetsontwerp (axonometrie)

VILLE DE TOULON PORT MARCHAND

LES SILOS

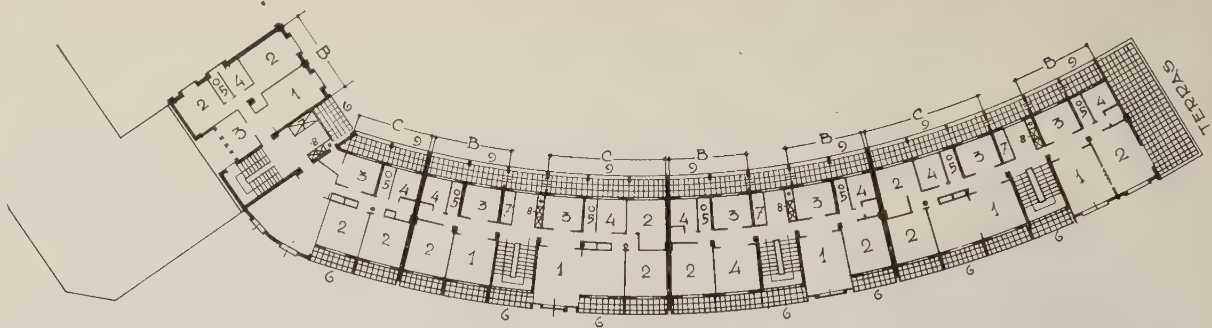


VILLE DE TOULON PORT MARCHAND

LE PONT
ET
LE CANAL

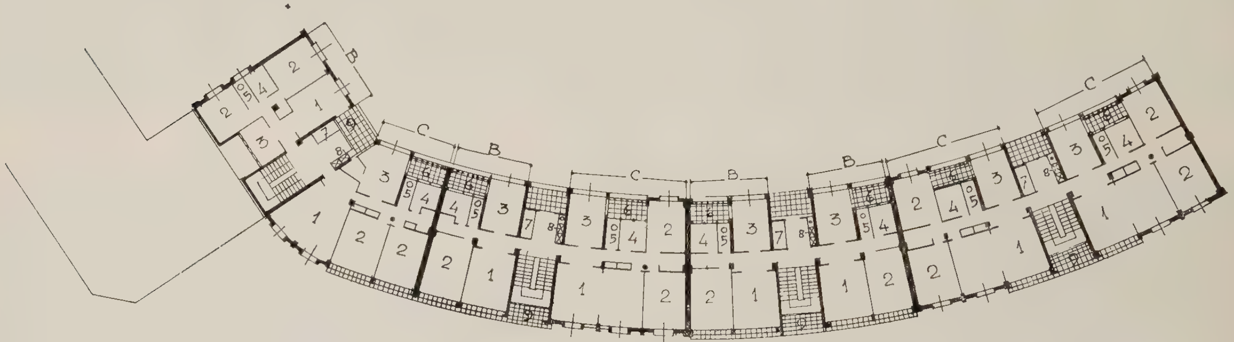
Woningbouw te Toulon Type 4 Da

Arch. S. T. Mikelian



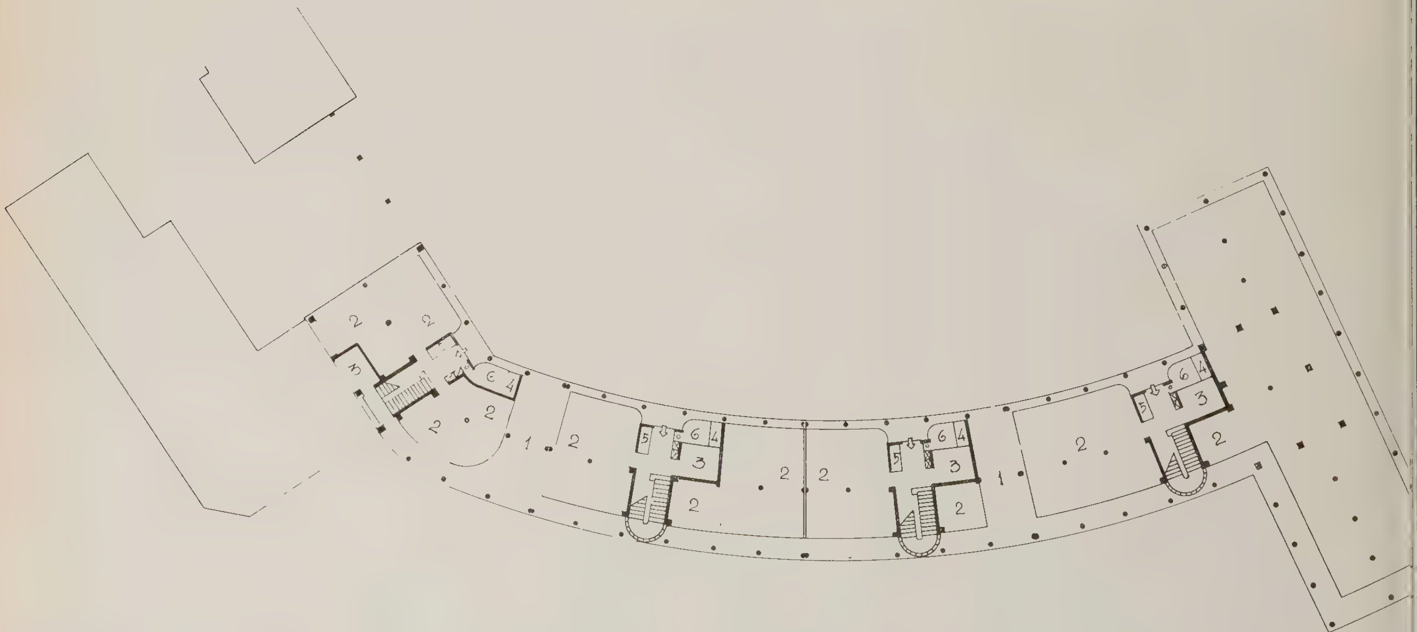
Bovenste verdieping 1—600

1 Woonkamer 2 Kamer 3 Keuken 4 Badkamer 5 W.C. 6 Loggia 7 Lift 8 Vuilnisstortkoker 9 Waskeuken



Normale verdieping 1—600

1 Woonkamer 2 Kamer 3 Keuken 4 Badkamer 5 W.C. 6 Waskeuken 7 Lift 8 Vuilnisstortkoker 9 Logg



Beg. grond 1—600

1 Openbare passage 2 Winkels 3 Bergplaats fietsen en kinderwagens 4 Brandmelder 5 Lift 6 Vuilnisstortkoker





Woningbouw te Toulon Type 4 Da

boven: *voorgevel* onder: *toegang met tegeltableau*
rechts boven *detail voorgevel* onder: *achtergevel*



Woningbouw te Toulon Type Ha

Arch. S. T. Mikelian

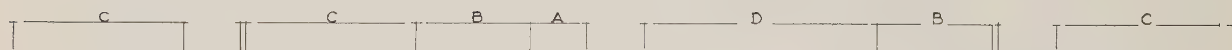
1 Woonkamer
2 Kamer
3 Keuken
4 Badkamer
5 W.C.
6 Waskeuken
7 Lift
8 Vuilnisstortkoker
9 Loggia

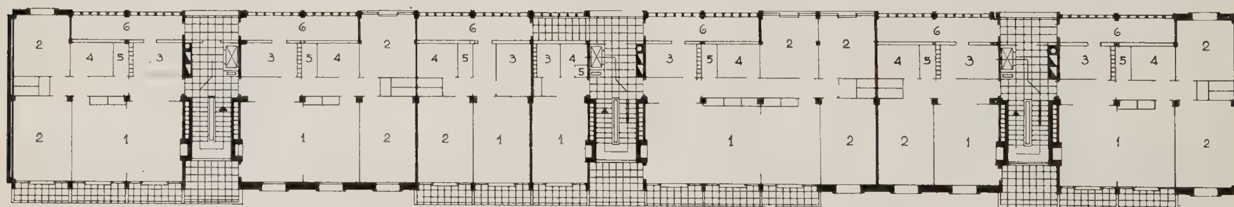


Woningbouw te Toulon Type G

Arch. S. T. Mikelian

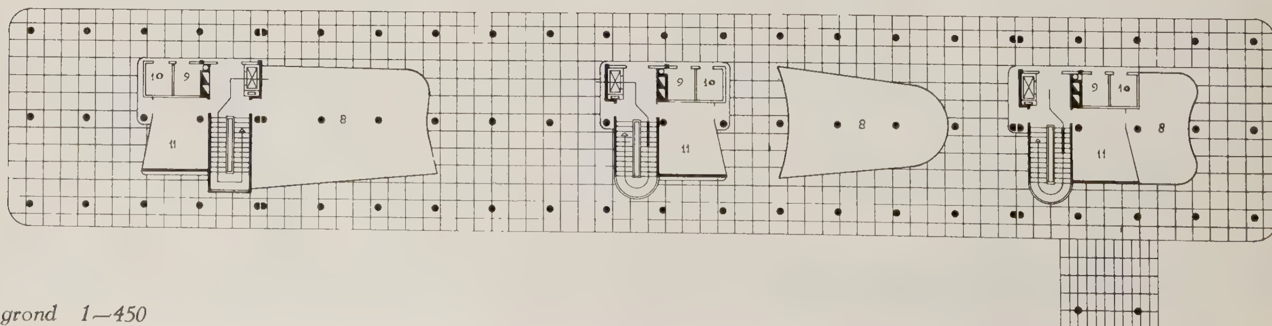
boven: *Eerste ontwerp voorgevel*





1e en 2e Verdieping

1 Woonkamer 2 Kamer 3 Keuken 4 Badkamer 5 W.C. 6 Waskeuken 7 Lift 8 Winkels
9 Vuilnisstortkoker 10 Brandmelder 11 Bergplaats fietsen en kinderwagens 12 Openbare passage



Begane grond 1—450

KRONIEK

Samenvatting van de 11e leergang van A et A op 25 en 26 februari 1956 in Doorn

De deelnemers van deze leergang mogen zich gelukkig prijzen dat deze aanving met een inleiding van dr. A. Romein-Verschoor over het sociale en culturele aspect van het thema vorm en inhoud. Mevrouw Romein gaf in een bewonderenswaardig helder betoog een uiteenzetting over de gevaren van de ontwikkeling waarbij vorm en inhoud elkander niet dekken. Na een algemene inleiding waarbij zij dit probleem plaatste tegen de achtergrond van de ontwikkelingsgang der mensheid kwam zij tot enkele stellingen, zij het niet als zodanig geformuleerd, die een dankbaar uitgangspunt boden voor een gedachtenwisseling. Voor mij is het bijzondere van de behandeling van dit onderwerp door mevrouw Romein de wetenschappelijke wijze waarop zij dit benaderde, welke behandeling nogmaals een tweede maal geobjectiveerd werd door haar historische manier van denken.

Wij architecten, die ons zo gaarne laten voorstaan op onze ratio, zelfs in een dusdanige mate dat Van Tijen bij de gedachtenwisseling stelde dat alle werkelijke architectuur rationeel is, mogen ons zelf wel eens bewust maken, dat veel van onze formuleringen en gedachtenwisselingen dermate subjectief zijn, dat we ze eigenlijk gebruiken om een eenmaal gekozen vormwil inhoud te geven. Uit de inleiding van mevrouw Romein noteerde ik, voorzover ik deze uit haar mond mocht vernemen, de volgende punten:

1. Eenheid van vorm en inhoud, waarbij de inhoud prevaleert (zou dit geen spreuk zijn om in elk architectenbureau op te hangen?).
2. In de Christelijke kunst prevaleert de magische inhoud.
3. De jaren 1920 en 1950 vertonen voor zover het hun kunstuitingen betreft de verwantschap van een gedesillusioneerd realisme.
4. Voor de hedendaagse mens is het onmogelijk de ratio uit te sluiten en magisch te gaan denken.
5. Er schuilt een gevaar in ons hedendaags irrationalisme, zoals dat in verschillende kunstuitingen op het gebied der litteratuur en schilderkunst tot uiting komt. Mevrouw Romein wijst dit niet af, doch waarschuwt tegen de daaraan verbonden gevaren.

Tenslotte nog deze aanhaling uit de inleiding van mevrouw Romein, die ik gaarne aan de „geest van Doorn" aanbied: Ik denk te historisch om in het verleden te geloven of om de toekomst te voorspellen; men moet voortgaan met het materiaal dat de eigen tijd biedt en streven naar eenheid van vorm en inhoud.

Bij de gedachtenwisseling werd door v. d. Pauwert nader ingegaan op de vraag in hoeverre de uitspraak „natura artis magistra" zijn waarde zou hebben verloren. Elke vorm zou volgens hem in de natuur volmaakt zijn, en voor ons schoonheid bezitten, hoewel wij ons bij de verwerkelijking van deze vormen niet kunnen onttrekken aan de techniek.

Ook Nix gaat in op de verhouding tussen de vormen in de natuur en de door de mens geschapen vormen, waarbij hij constateert dat in de natuur steeds een continuïteit aanwezig is, terwijl zulks bij de menselijke scheppingen niet het geval is. Hij betreurt dat de l'art pour l'art-periode voorbij is, en geen bruikbaar uitgangspunt meer zal vormen, daar er in die tijd toch zeer grote kunstwerken gemaakt zijn.

Er zijn mensen die de natuur volmaakt vinden en er zijn mensen die de natuur niet volmaakt vinden, constateert mevrouw Romein in haar antwoord. Van deze instelling zal ook afhangen in hoeverre men zijn inspiratie uit de natuur put. De natuur is echter stellig niet rationeel.

Men kan het betreuren dat de l'art pour l'art-periode voorbij is — mevrouw Romein doet dit persoonlijk niet — maar men moet toch wel constateren dát ze voorbij is.

De beschouwingen over rationalisme en irrationalisme doen Van Tijen de vraag stellen of er mogelijk een diepere zin steekt in het feit dat verschillende rationeel werkende architecten samenwerking zoeken met irrationeel werkende kunstenaars, zoals b.v. v. d. Broek en Bakema deden met Karel Appel. Het moet toch te simplistisch zijn om te veronderstellen dat door een aanvulling van het rationele in de architectuur met het irrationele in de schilderkunst een eenheid zal worden verkregen, die het evenwicht herstelt.

Bakema behoudt zich een antwoord op deze vraag voorlopig voor, doch constateert dat in de beschouwingen van Viollet-le-Duc over de gevechten die deze leverde om onbewuste vorm-behoeften, althans onberedeneerbare vormbehoeften, gerealiseerd te krijgen, veel overeenkomst te vinden is met de armslag die elke moderne architect ook noodzakelijk acht. Als voorbeelden uit de schilderkunst haalt hij aan de Guernica van Picasso, het werk van Mondriaan en het werk van Miro. Hij heeft neiging al deze uitingen irrationeel te noemen, doch komt in een latere gedachtenwisseling hierop gedeeltelijk terug. Hij zou gaarne weten of er in de wetenschap ook een richting is waar men volgens irrationele methoden werkt. De armslag die hij bedoelt is noodzakelijk, zelfs indien deze niet op rationele gronden gemotiveerd kan worden. Bakema krijgt het benauwd als in de bouwwerken zich niet datgene kan voltrekken wat er zich volgens de wetten van de architectuur zou moeten kunnen voltrekken ook buiten het rationele denken om.

Mevrouw Romein geeft in haar antwoord te kennen dat rationeel en irrationeel polaire begrippen zijn en dat deze nimmer geheel geabstraheerd van elkander voorkomen. Hoewel men in de wetenschap tracht een rationele gedachtelijn te volgen, zal hierbij steeds, omdat het nu eenmaal mensenwerk is, iets van het irrationele aanwezig zijn.

Gezamenlijk wordt geconstateerd, dat er een wezenlijk verschil bestaat tussen de ontwikkeling van wetenschap en kunst. De medische wetenschap van de Egyptenaren is thans ten enenmale volledig achterhaald, terwijl stellig niet hetzelfde gezegd kan worden van de Egyptische kunstuitingen.

Mevrouw Romein wijst er nog op, dat in onze hedendaagse werkwijze a priori reeds de ratio overweegt, zelfs in die gevallen waarbij het in het geheel niet uitsluitend om rationele zaken gaat. Kon in de middeleeuwen een kathedraal ontworpen worden die in wezen ver verwijderd stond van het practisch gebruik, thans zal geen enkele architect, die opdracht krijgt om een kerk te ontwerpen, nalaten te vragen hoeveel personen van die kerk gebruik moeten maken, en hij zal bij zijn ontwerp hiermede ernstig rekening moeten houden.

Romke de Vries constateert dat, hoewel dit stellig het geval is, de relatie mens-God nu en vroeger gelijk is, en dat dit toch een van de punten zal zijn die het ontwerp zal moeten beïnvloeden.

Ook Knijtijzer zegt dat het probleem van de kerkbouw steeds nog blijft het uitbeelden van het maximaal verbonden zijn der gelovigen, en dat dit meer is dan het rationeel plaatsen van de kerkgangers in de kerk.

Cora Nicolaï vraagt zich af of de voorkeur van de rationele architecten voor irrationele schilderkunst mogelijk wordt ingegeven door een behoefte om door de spanning die tussen beide ontstaat, een grotere zeggingskracht aan elk afzonderlijk te geven.

Bakema vertelt nog een en ander over de werkwijze van Appel, die in principe niet veel verschilt van die van Charles: onder een veelheid van vormen moet men het essentiële zelf uit„lezen".

Mevrouw Romein constateert dat het een diepgaande studie zou vragen over deze verhoudingen iets „zinnigs" te zeggen. Persoonlijk betwijfelt zij sterk of een algemene verstaanbaarheid niet ernstig wordt belemmerd door een ongecontroleerd producerer van hetgeen opborrelt uit het onderbewuste, daar ons onderbewustzijn in deze tijd belangrijk groter onderlinge verschillen vertoont, dan zulks bij de natuurvolken het geval is.

Rietveld waarschuwt anderzijds tegen al te veel uitschakelen van het onderbewustzijn, omdat z.i. hierin juist wel een belangrijke gemeenschappelijke bron is gelegen. Deze gedachte wordt door Rietveld verder uitgewerkt in zijn inleiding over het architectonisch aspect van vorm en inhoud.

Rietveld zou zijn inleiding liever zien als een hardop-denken over de verhouding vorm en inhoud, zoals hij deze zelve in zijn ruim veertig jaren werken ervaren heeft, dan dat het een gedocumenteerde beschouwing over het wezen van beide aspecten is.

Zijn inleiding is moeilijk kort samen te vatten, en nog moeilijker met eigen woorden volledig te herhalen. Het was juist, zoals Snellebrand zei: dit betoog is Rietveld, en eigenlijk zou je er niet van gedachten over moeten wisselen, omdat je er daarmee toch niets aan toe kan voegen, noch er iets afnemen. Rietveld grijpt terug op de werkwijze die in de „Stijl"-periode ontwikkeld is, waarbij hij belangrijk aandacht geeft aan het medium waardoor wij architectonische verschijningen ervaren. Het menselijk oog is bepalend voor ons bevattingsvermogen van een verschijning. Het aspect van een gebouw is afhankelijk van de capaciteit van het oog. Als de inhoud de bestemming is, en de vorm de architectonische verschijning, dan is het de taak van de architect om, rekening houdende met de capaciteit van het oog, deze bestemming in de vorm zichtbaar te maken. In het algemeen kan men zeggen dat het aantal drie het maximum is dat het menselijk oog zonder tellen opneemt; dat men nog enige tijd doordenkt in groepen van drie plus een of drie plus twee of twee maal drie enz., doch dat men boven negen, na drie maal drie dus, moet gaan tellen om waar te nemen. Zo zijn er eigenlijk maar drie kleuren en drie vormen die primair en essentieel bruikbaar zijn. Dit klemt te meer wanneer men nieuwe vormen gebruikt, want elke stijl is altijd eenvoudig begonnen. Bij een gesprek met een architect uit Nigeria, bleek hem dat deze practisch geen contact had met wat wij Westeuropese architectuur noemen, doch wel onmiddellijk verwantschap voelde met de vormprobleemstelling van de Stijl. Bij de discussies blijkt dat Bakema voor skispringen voelt, hetgeen Van Tijen maar een hachelijke onderneming vindt, daar daarbij zoveel benen worden gebroken.

Van Tijen gelooft — en dat hij zijn geloof moge behouden — dat alle irrationele toevoegingen in de architectuur afleiden van de essentiële waarden die wij nastreven. Onze huidige maatschappij, samenleving en democratie is zo rijk aan mogelijkheden, dat indien wij deze verstaan elke andere toevoeging onnodig is.

De vraag of werkelijke architectuur uitsluitend mogelijk is in een volgens onze begrippen juist geordende samenleving, vormt een onderwerp van discussie. Na een vergelijking van v. d. Pauwert tussen het plan Alexanderpolder op de E-55 en een maquette van Rome, constateert Van Tijen, dat hij blij is dat Rome kapot is en wij Alexander-polder kunnen bouwen.

Mevrouw Romein spreekt nog het wijze woord, dat wij niet mogen verwachten sociaal verantwoord werk te kunnen doen in een maatschappij die wel democratisch is, maar waarbij de democratie nog niet zijn economische verwezenlijking heeft gevonden.

Gemeenschappelijk wordt tenslotte geconstateerd dat voor de moderne architect het meest belangrijke in een opdracht is, datgene dat boven de opdracht zelve uitgaat en de verwantschap met ander streven en werken tot uitdrukking brengt.

Cora Nicolaï vraagt tenslotte of de verschillende stadia die de mensheid heeft doorlopen en waarbij de magie zo'n belangrijke rol heeft gespeeld, niet behoren uit te lopen in verwantschap en samenhang tussen alle groepen die eerst afzonderlijk en vaak tegengesteld naar een zelfverwerkelijking zochten.

Rietveld kan niet rustig gaan slapen zonder nog medegedeeld te hebben dat men nimmer mag vergeten dat elk werkelijk kunstenaar steeds behoefte zal hebben, juist voordat een evenwicht op alle vlakken dreigt te ontstaan, dit te doorbreken.

Van der Laan hield een boeiende inleiding, nadat hij zich afgevraagd had waarom hij eigenlijk uitgenodigd was dit te doen, en waarom hij deze uitnodiging aanvaard had. Dit laatste werd misschien beïnvloed door het feit dat hij het jammer vindt dat de katholieke collega's zich de laatste tijd wat afzijdig van Doorn houden. De instemming van de vergadering verklaart duidelijk dat deze afzijdigheid ook door de anderen ernstig betreurd wordt.

Aanknopend aan de zes kruiken op de bruiloft te Kana bouwt hij de vergelijking op van de z.i. drie onderscheidenlijke werelden, die niet naast elkaar, maar boven elkaar staan, nl.:

1e de materiële wereld: die van de dingen, die om hun materiële functie bestaan
2e de geestelijke wereld: d.i. de samenleving
3e de vormenwereld: d.i. het verbindend element tussen beide.

De eerste wereld is bepaald door de technische ordonnantie, de tweede door de ordonnantie van handeling, de derde door de ordonnantie van de vorm. De tweede is geestelijk beschouwend, de derde geestelijk creatief. Bij het bouwen is het niet anders. Wij vragen dat iets „gestalte" krijgt, iets dat wij naam kunnen geven, de architectonisch gevormde omgeving, hetgeen wij „huis" zouden kunnen noemen. De begripmatige inhoud maakt dat het een „teken" zal worden, dat b.v. een fabriek een symbool kan worden voor de arbeid in de samenleving.

Samenvattend: lichamelijke functie is het geven van een materiële inhoud. De samenleving is het geven van een geestelijke inhoud en de architectuur heeft eigenlijk geen inhoud, maar slaat de brug tussen beide.

Bakema twijfelt eraan of die samenleving en de materiële inhoud wel dusdanig sterk is, dat hier een goede brug kan worden geslagen. Zou veel van het onbehagen, dat wij vaak ervaren niet het gevolg zijn van het feit dat wij met een lege samenleving te maken hebben? Zou v. d. Laan iets kunnen zeggen, op welk gebied z.i. de kunstenaars te kort schieten?

V. d. Laan stemt inderdaad toe, dat een hechte samenleving ontbreekt, er is een grote desintegratie van deze drie domeinen, te groot om thans weer tot een volmaakte eenheid te komen. De techniek gaat zin krijgen door de geestelijke wereld die er achter steekt, en omgekeerd. Hier moet een wisselwerking plaats hebben. Uitgangspunt is echter niet de vorm, maar het vakmanschap waarmede men de opgaaf tegemoettreedt.

Snellebrand vraagt aandacht voor de zuiverheid van de opdracht. Elke architect zou moeten nagaan of een opdracht voldoende zuiver gesteld of gerealiseerd kan worden, en indien zulks niet het geval is moet hij de opdracht weigeren. In elke opdracht — zegt Van der Laan — is wel iets te vinden waarmee men kan werken. Geen enkele opdracht zal ooit zuiver gesteld kunnen zijn in onze huidige constellatie. Bij dit alles zou echter steeds het eigen geweten van de mens, dus niet zijn geweten als architect, de eerste zeef zijn, die bepaalt of hij een opdracht al of niet zal aanvaarden.

Komter merkt op dat het daarom steeds zaak is, dat de architect zijn opdracht goed leert beschouwen en daarbij zoekt naar het verband in een groter geheel alvorens hij zich tot het uitwerken daarvan zet.

Algemeen is men het er over eens, dat men steeds naar duidelijkheid zal moeten streven terwijl het aan ieders individuele beoordeling wordt overgelaten waar hier precies de grens ligt.

Nix stelt aan v. d. Laan nog de vraag of de brug die de vorm slaat tussen materie en geest een enkel rijspoor heeft, of dat hierbij een grote veelzijdigheid van vorm zou kunnen optreden.

Nadat men geconstateerd heeft dat dezelfde vorm in verschillende tijdsgewrichten verschillende inhouden kan hebben, blijft v. d. Laan bij zijn stelling dat de vorm steeds de consequentie van beide zal zijn, van geest en materie, en geen eigenlijke inhoud heeft.

Webbers vraagt hoe het voorstelbaar is dat iemand een fabriek zou bouwen waarvan hij het gebruik van de daarin vervaardigde artikelen verfoeit, b.v. een wapenfabriek. Van der Laan ziet ook niet goed hoe men dit zou kunnen doen, en persoonlijk zou hij daar dan ook niet goed kans toe zien.

Nadat Bakema en Van Tijen ieder hun eigen ervaring en tegenovergestelde conclusie van het medewerken van een architect aan een wapenindustrie hebben medegedeeld tracht Hinte weder tot het onderwerp van de discussie te komen door te vragen, of in de toekomst niet te verwachten is dat de vorm steeds ondergeschikter zal worden aan een groter geheel, de architectonische vorm b.v. ondergeschikt aan de stedebouwkundige vorm.

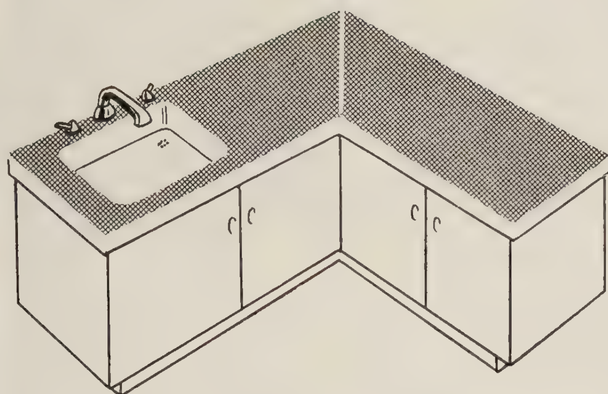
V. d. Laan antwoordt hierop dat z.i. de vormgeving, welke onmiddellijk in relatie tot de mens staat, stellig altijd alle aandacht zal blijven vragen, en nimmer verwaarloosd zal mogen worden.

Deze studiedagen hebben ons inderdaad geleerd, dat vorm en inhoud veelal nog begrippen zijn die elkander te weinig dekken en dat het een voortdurende zorg van de architecten zal moeten vormen, zoveel mogelijk te streven naar de opheffing van deze desintegratie, zich althans steeds hiervan rekenschap te geven. Tot troost van alle deelnemers moge ik tot slot opmerken dat de inhoud van een kubus van 10 bij 10 bij 10 cm ondanks deze studiedagen, ook in de toekomst 1000 cm^3 zal blijven bedragen, en dat men deze inhoud alleen kan vinden, indien men de vorm ernstig beschouwt. Mogen wij ons dit allen blijven realiseren.

B. Merkelbach

Let op die naad!





Als U Klingdecor gebruikt, werken de naden niet op, want Klingdecor is een plasticplaat zonder enige spanning.
Voorkomt daarom onaangenaamheden met Uw afnemers en gebruikt Klingdecor.

Vraagt de nieuwste dessins bij:
Verkoopkantoor KLINGDECOR

KLING DECOR

Herengracht 270, Amsterdam-C.
telefoon 37759.

Pastoe nieuwe houtverbinding

voor aanpassing van de meubelen aan speciale wensen.



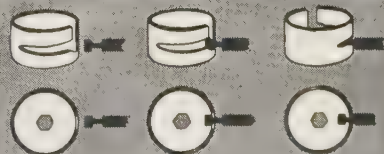




Opent nieuwe mogelijkheden voor directie - en secretariaats-kantoren, bibliotheken, openbare gebouwen en bedrijven.

De meubelen kunnen aangepast worden aan iedere bijzondere afmeting.

Vraagt de geïllustreerde catalogus aan bij U.M.S. Pastoe — Rotsoord 3 — Utrecht.



1114

Voor blijvende schoonheid



Luxaflex
GEDEPONEERD HANDELSMERK

ALUMINIUM JALOEZIEËN

Voor elke bouwstijl en bij elk interieur bieden Luxaflex aluminium jaloezieën talloze architectonische en decoratieve mogelijkheden. Luxaflex jaloezieën zorgen voor een juiste lichtregulatie en blijven steeds als nieuw bij een minimum aan onderhoud. 165 kleurencombinaties staan U ter beschikking.

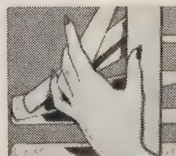
Vraag de uitgebreide brochure bij een van de volgende adressen:

Bingham & Co. - Nieuwe Haven 65-69 - Schiedam - Tel. 69095
Eland-Brandt N.V. - Distelweg 84a - Amsterdam - Tel. 61501
W.A. Hamel N.V. - Oostzeedijk 104-110 - R'dam - Tel. 113355
Ned. Jaloezieënfabr. - Zaagmolenstr. 187 - Rotterdam - Tel. 40941
Wijnands en Willemsen - Boekhorstenstr. - Arnhem - Tel. 25804

HUNTER DOUGLAS HOLLAND

PIEKSTRAAT 2

ROTTERDAM



Verende strippen

Hoe men Luxaflex-lamellen ook buigt, al is het in een hoek van 90⁰, zij springen altijd weer in hun oorspronkelijke vorm terug. De hechte laklaag kan niet roesten, schilferen of verkleuren.



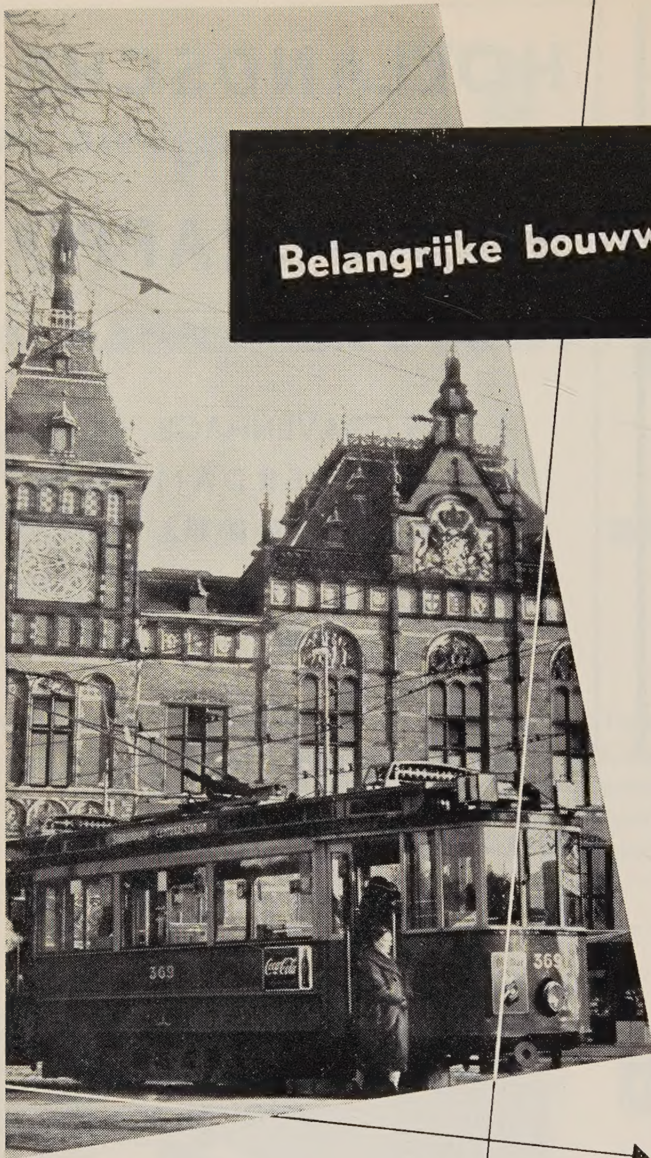
Direct schoon

De met nylon vezels versterkte plastic banden kunnen niet rekken, krimpen, rafelen, of verkleuren. Met een vochtige doek verwijdert men zonder moeite alle vlekken van de lamellen en banden.



Let op dit merk

Iedere lamel draagt (onder de laklaag) dit „zichtbare-onzichtbare" merk. Het is Uw garantie voor de kwaliteit.



Belangrijke bouwwerken passeren de revue!

CENTRAAL STATION, AMSTERDAM

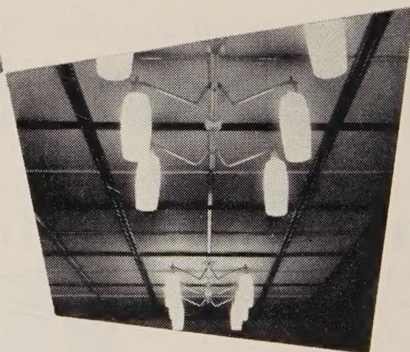
NOVE board wordt geprefereerd door vooraanstaande architecten en aannemers in vele landen. Ook in dit bouwwerk is NOVE board toegepast. Dit zijn de vele voordelen:

Gunstige prijs,

Gemakkelijke, goede bevestiging,

Fraaie oppervlakken,

Economische specificaties.



Wie verantwoord wil bouwen, gebruikt

NOVE board

N.V. NOORDELIJKE INDUSTRIE VOOR VEZELVERWERKING - HOOGEZAND

Printed in Holland by Kampert & Helm N.V., Amsterdam